ہندوستان کا نظام جمال

بدھ جمالیات سے جمالیات غالب تک

(جلد دوم)

شکیل الرحمٰن

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان
وزارتِ ترقیِ انسانی وسائل، حکومتِ ہند

Hindustan Ka Nizam-e-Jamal (Part II)
By : Shakeelur Rehman

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

سنہ اشاعت : اکتوبر، دسمبر 2001 شک 1923
پہلا اڈیشن : 500
قیمت : 445/=
سلسلۂ مطبوعات : 593

ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک۔1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066
طابع : جے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرس، جامع مسجد، دہلی۔110006

پیش لفظ

''ابتدا میں لفظ تھا۔ اور لفظ ہی خدا ہے''

پہلے جمادات تھے۔ ان میں نمو پیدا ہوئی تو نباتات آئے۔ نباتات میں جبلت پیدا ہوئی تو حیوانات پیدا ہوئے۔ ان میں شعور پیدا ہوا تو بنی نوع انسان کا وجود ہوا۔ اسی لیے فرمایا گیا ہے کہ کائنات میں جو سب سے اچھا ہے اس سے انسان کی تخلیق ہوئی۔

انسان اور حیوان میں صرف نطق اور شعور کا فرق ہے۔ یہ شعور ایک جگہ پر ٹھہر نہیں سکتا۔ اگر ٹھہر جائے تو پھر ذہنی ترقی، روحانی ترقی اور انسان کی ترقی رک جائے۔ تحریر کی ایجاد سے پہلے انسان کو ہر بات یاد رکھنا پڑتی تھی، علم سینہ بہ سینہ اگلی نسلوں کو پہنچتا تھا، بہت سا حصہ ضائع ہو جاتا تھا۔ تحریر سے لفظ اور علم کی عمر میں اضافہ ہوا۔ زیادہ لوگ اس میں شریک ہوئے اور انھوں نے نہ صرف علم حاصل کیا بلکہ اس کے ذخیرے میں اضافہ بھی کیا۔

لفظ حقیقت اور صداقت کے اظہار کے لیے تھا، اس لیے مقدس تھا۔ لکھے ہوئے لفظ کی، اور اس کی وجہ سے قلم اور کاغذ کی تقدیس ہوئی۔ بولا ہوا لفظ، آئندہ نسلوں کے لیے محفوظ ہوا تو علم و دانش کے خزانے محفوظ ہو گئے۔ جو کچھ نہ لکھا جا سکا، وہ بالآخر ضائع ہو گیا۔

پہلے کتابیں ہاتھ سے نقل کی جاتی تھیں اور علم سے صرف کچھ لوگوں کے ذہن ہی سیراب ہوتے تھے۔ علم حاصل کرنے کے لیے دور دور کا سفر کرنا پڑتا تھا، جہاں کتب خانے ہوں اور ان کا درس

دینے والے عالم ہوں۔ چھاپہ خانے کی ایجاد کے بعد علم کے پھیلاؤ میں وسعت آئی کیونکہ وہ کتابیں جو نادر تھیں اور وہ کتابیں جو مفید تھیں آسانی سے فراہم ہوئیں۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اچھی کتابیں، کم سے کم قیمت پر مہیا کرنا ہے تاکہ اردو کا دائرہ نہ صرف وسیع ہو بلکہ سارے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں پوری کی جائیں اور نصابی اور غیر نصابی کتابیں آسانی سے مناسب قیمت پر سب تک پہنچیں۔ زبان صرف ادب نہیں، سماجی اور طبعی علوم کی کتابوں کی اہمیت ادبی کتابوں سے کم نہیں، کیونکہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، زندگی سماج سے جڑی ہوئی ہے اور سماجی ارتقاء اور ذہن انسانی کی نشو ونما طبعی، انسانی علوم اور ٹکنالوجی کے بغیر ممکن نہیں۔

اب تک بیورو نے اور اب تشکیل کے بعد قومی اردو کونسل نے مختلف علوم اور فنون کی کتابیں شائع کی ہیں اور ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ یہ کتاب اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اُمید ہے یہ اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔ میں ماہرین سے یہ گذارش بھی کروں گا کہ اگر کوئی بات ان کو نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ اگلے ایڈیشن میں نظر ثانی کے وقت خامی دور کردی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائرکٹر

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند، نئی دہلی

ترتیب

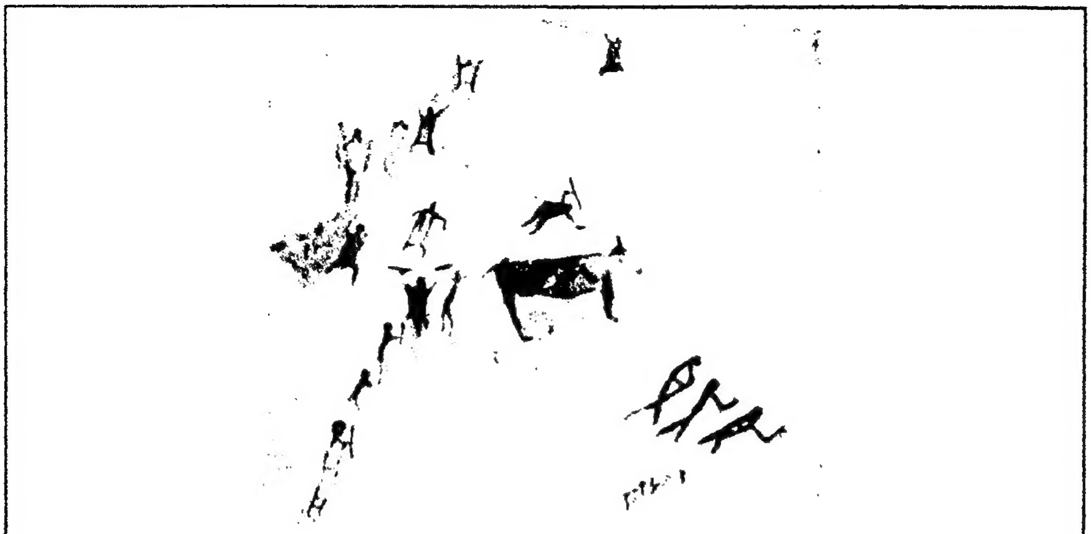
صفحہ

● فن مصوری کی جمالیات 7
● خاکوں اور رنگوں کی جمالیات (۱) 41
● خاکوں اور رنگوں کی جمالیات (۲) 52
● خاکوں اور رنگوں کی جمالیات (۳) 67
● پھول اور پتوں کا جمال 83
● رقص کی جمالیات (۱) 87
● رقص کی جمالیات (۲) 113
● موسیقی کی جمالیات 137
● زبانیں 148
● ادبیات 161
● بدھ ادب 162
● جین ادب 165
● ویدی ادب 167
● سنسکرت ادب 174
● تانتر اور آرٹ 181
● اپنشد۔ 188
● کتھاؤں اور رس کہانیوں کے سر چشمے 199
● ہندوستان کی کتھائیں اور رس کہانیاں 200
    -- لوک کہانیاں 203
    -- جاتک کہانیاں 207
    -- اسطور/دیومالا 213
    -- پُران 220
● مہابھارت۔ اور رامائن 225

- ناگ - ایک حسی پیکر 231
- جمالیاتی شعور اور امتیازی جمالیاتی تصورات 240
- امتیازی جمالیاتی تصوارت و رجحانات 274
- چند امتیازی رجحانات 281
- وحدت جلال و جمال 296
- آہنگ اور آہنگ کی وحدت 298
- 'وبھو' اور 'رس' 308
- آنند 329
- اظہار کا حسن 331
- کتابیات 341

فن مصوری کی جمالیات

● ہندوستانی مصوری کی تاریخ بھی ماضی کے اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے، غاروں کے نقش و نگار مثلاً سنگن پور، ہوشنگ آباد اور مرزاپور وغیرہ کی قدیم نقاشی کے قدیم ترین تجربے ان ابتدائی تجربوں کا کسی قدر احساس بخشتے ہیں جو ماضی کے اندھیروں میں ہیں، مہنجوڈارو کے برتنوں کے نقوش اور ویدوں کے حوالوں سے مصوری اور نقاشی کی اہمیت کا احساس ملتا ہے، سادگی کے جلوے بھی ہیں اور آرائش و زیبائش کے ساتھ شبیہ سازی کے لطیف نقوش بھی، غاروں، مندروں اور عمارتوں پر جہاں گہرے اور تہہ دار حسی اور ماورائی تجربے ہیں وہاں اسلوب کی حیرت انگیز بے ساختگی بھی ہے۔ ہندوستانی ذہن نے ابتداء سے ان فنون سے گہری دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔ للت وستر، (دوسری صدی) وشنو دھر موتر، (پانچویں صدی) کام ستر (200ء) براہم دیورت پران، چتر کرم شلپ شاستر "شلپ کلا دیپکا" وشنو کرم پرکاش کلاویاس ارتھ شاستر (400ء)، چتر سوتر (600ء) چتر لکشن (700ء) مان سولاس (1130ء) وغیرہ سے ماضی کی فکر کی گہرائیوں کا جس قدر علم ہوتا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس فن پر پہلے بھی اظہار خیال کیا گیا ہوگا۔



شکار کا منظر سنگن پور (زمانہ ما قبل تاریخ)

وشنو دھر موتر، اور ''شلپ شاستر'' وہ اہم قدیم کتابیں ہیں جو مصوری، سنگ تراشی اور بت سازی کی قدر و قیمت اور اس کی آفاقیت کو سمجھاتی ہیں۔ ''مان سرا'' کے اکیس ابواب اور ''سمرن گان سوتر دھار'' کے تیرہ ابواب میں ان فنون پر مفصل گفتگو ملتی ہے، آریوں اور غیر آریوں کے تجربوں کی آمیزش سے ان فنون نے ارتقاء کی اہم منزلیں طے کی ہیں بھاج، جوگی مار، اجنتا، سانچی، باغ، پڈوکوٹہ، بادامی، ایلورا، کانجی ورم، تانجور، کارلے، بدسا، شہری، ناسک، امراوتی وغیرہ کی تخلیقات ان فنون کی عظمت کا انتہائی ارفع احساس بخشتی ہیں۔ لوپاڈھک چتر، چتر کار، روپ، روپ کار، سلپی، مورتی وغیرہ وہ قدیم اصلاحیں ہیں جن سے فنون کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس قدیم مجسمہ ساز کا کانام اب تک ملا ہے وہ دیودتیا ہے جو ایک دیوداسی سوتانوکا سے محبت کرتا تھا اور جس نے دوسری صدی قبل مسیح رام گڑھ کے جوگی مار غار میں اس کی شبیہ بنائی تھی، وہاں دونوں کے نام لکھے ہوئے ہیں جو تحریر وہاں نقش ہے اس میں لوپاڈھک کا لفظ بھی ہے جو مجسمہ سازی کے لیے استعمال ہوتا تھا اور جس کے لغوی معنی ہیں صورت خلق کرنے والا یا صورت کا ہوش مند خالق! مجسمہ ساز کو روپ کار اور مصور کو چتر کار کہا گیا ہے۔ مجسمہ ساز کے لیے مصوری کے فن سے واقف ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا اس لیے کہ مجسمہ سازی کے لیے مصوری ہی ان کے نزدیک بنیادی خاکہ فراہم کرتی ہے، ہندوستانی جمالیات میں دونوں فنون کو سلپی سے تعبیر کیا گیا ہے۔

قدیم ہندوستانی مجسمہ سازوں اور مصوروں کے نام عموماً کم ملتے ہیں، اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ فنی نمونوں کے ساتھ نام لکھنے کا کوئی رواج نہ تھا لیکن بہت سی انفرادی تخلیقات میں کچھ نام موجود ہیں ساتھ ہی یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ گرو اپنے شاگردوں کی تربیت کو مذہبی فریضہ جانتے تھے اور ان کی تربیت کا نتیجہ ہے کہ مصوری اور مجسمہ سازی کے اعلیٰ ترین نمونے وجود میں آئے۔ سنگ دور میں گرو، کونیکا، کا نام ملتا ہے، متھرا کے قریب پارکھم میں ''یاکشا'' کی تخلیق میں ان کی فکر نظر کام کرتی رہی ہے، یہاں جو تحریر ہے اس میں شاگرد ''گومتر'' کا نام بھی شامل ہے۔ ان کے ایک دوسرے شاگرد 'ناکا' کا نام بھی شامل ہے۔ جس کے متعلق یہ خیال ہے کہ متھرا کے قریب چھن گا کنیا گراگاؤں کے معروف بے سر کے یکشی کے مجسمے کا خالق ہے۔ قدیم ترین فنکاروں میں ''اُگی ملا'' کا نام بہت اہم ہے جس نے بدھ آرٹ میں قابل قدر اضافے کیے اور مجسمہ سازی میں تحرک اور آہنگ کو شامل کر کے فن مجسمہ سازی کو عظمت بخشی، پانچویں صدی عیسوی میں گپت دور کے مشہور فنکار دینا نے بدھ کے معنی خیز پیکر تراشے، مہابلی پورم کی آرائش وزیبائش اور نئی تعمیر میں للت لایہ نے اپنی انفرادی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا اور فنکاری کے عمدہ نمونے پیش کیے، کانچی پورم کے مندروں میں بھی اس کے تراشے ہوئے مجسمے موجود ہیں۔

جنوبی ہند میں جن بڑے تخلیقی فنکارں کے نام ملتے ہیں ان میں مہندرورمن کا نام مصوری اور مجسمہ سازی کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ہندوستانی جمالیات میں ان فنون کے تعلق سے ایک مستقل عنوان ہے۔ مہندرورمن حاکم تھا لیکن اپنے عہد کا ایک بڑا مصور اور مجسمہ ساز شاعر اور موسیقار تھا، اس نے جانے کتنے فنکاروں کی سرپرستی کی اور جانے کتنے فنکاروں کی ذہنی تربیت میں حصہ لیا، کہا جاتا ہے کہ جنوبی ہند میں پتھروں کو تراش کر مجسموں کی تخلیق میں اس نے گہری دلچسپی کا اظہار کیا اور نوجوان فنکاروں کی رہنمائی کی۔

بلور اور سومناتھ کے مندروں کے فنکاروں میں چوان، واسوجا، جیسکاہمپا، ناگوجا، ماران، چامائیہ، ساہی را، مایوجہ، مالی یانہ، ماسارا، ملی تامہ، ہیہ وغیرہ کے نام اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ سب ہندوستان کے بڑے فنکار ہیں کہ جنہوں نے ان فنون کے ذریعہ پراسرار و جدانیت، مجسموں اور

پیکروں کی پر اسراریت، روح کی تنہائی، باطن اور خارج کے باطنی رشتے، ملکوتی حسن کی تلاش، تخلیقی عمل میں گیان دھیان، پیکروں کی اظہاریت کی لمسی کیفیات، حیرت انگیز اشاریت، آرائش وزیبائش کے معنی خیز نکات اور فنی اور ہنر مندانہ مہارت کی نعمتیں عطا کی ہیں۔

واسو جا کے بیٹے چوان نے ان ہی بزرگ فنکاروں کے اسالیب سے فیض حاصل کیا اور مجسمہ سازی میں ایک نئے رجحان کا علمبردار بن گیا، پیکروں کی اظہاریت کو اساطیر سے ہم آہنگ کرنے میں پیش پیش رہا، کھجوراہو کے تخلیقی فنکاروں میں سری ستانہ اور اس کے بیٹے چیتانکا کے نام ملتے ہیں سیکس (Sex) کو اعلیٰ اور ارفع صورت عطا کرنے اور اسے ماورائی پر اسرار وجدانی سطح پر لے جانے میں ان دونوں کی فکر و نظر کام کرتی رہی ہے۔

قدیم ہندوستان میں مصوری اور مجسمہ سازی مقدس پیشہ بھی رہی ہیں، خاندانی پیشہ ور فنکاروں کے بھی نام ملتے ہیں۔ ”نئی نسل نے اپنے خاندانی ورثے کا تحفظ بھی کیا ہے اور فنکاری کے بعض قیمتی رموز کو اس طرح پوشیدہ رکھا ہے کہ خاندان کے افراد کے علاوہ دوسروں تک نہ پہنچ سکیں ان خاندانی فنکاروں میں سولاپنی کا نام ممتاز ہے۔ کئی پشتوں کے تجربوں کی روشنی میں اس نے اعلیٰ فنکاری کے نمونے پیش کیے، مگدھ کے فنکار سوموپر دسویں صدی کے مجسمہ ساز اور اندرانی لامانی اور اس کے معروف شاگرد امرت جو ”سوریہ“ (برٹش میوزیم) کا خالق ہے اور آٹھویں صدی کے گوگا کے نام قابل ذکر ہیں۔

قدیم ہندوستان میں مصوروں، مجسمہ سازوں، معماروں اور موسیقاروں کا درجہ بلند تھا، بڑی عزت بھی ملتی تھی، گرو فنکار کا احترام مقدس فریضہ تھا، شاگردان کی خدمت کرتے اور ان کے قدموں سے لگ کر بیٹھتے اور روشنی حاصل کرتے، مجسمہ ساز اور مصور ایک مقام سے دوسرے مقام پر جاتے اور دوسرے درباروں سے انہیں دعوت نامے بھی ملتے، کئی فنکاروں نے مل جل کر اور کبھی انفرادی طور پر مختلف مقامات پر کام کیا ہے۔ بڑے فنکار عموماً ماڈل تیار کرنے کے لیے بھی دور دراز علاقوں میں بلائے جاتے تھے، ماڈل کو ”ورنک“ کہتے تھے بنارس کے ورنک **(Varnaka)** کا ذکر ملتا ہے، اس طرح ”بری ورنک کا ذکر بھی موجود ہے، سمل کوٹ کے مندر میں اس قدیم مندر کا ورنک آج بھی موجود ہے۔

ہندوستانی مجسمہ سازی کی داستان جانے کتنی صدیوں کی تاریخ میں پھیلی ہوئی ہے اس کی جمالیات کا مطالعہ صرف اس کی علامتوں کی مدد سے کیا جائے تو جمالیاتی سطحوں کی عظمت کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ اس کی علامتوں نے ہر جانب سے پورے ملک کو گھیر رکھا ہے۔ مشرق میں بھونیشور (اڑیسہ) درمیان میں کھجوراہو (مدھیہ پردیش) مغرب میں کیراور (راجستھان) اور جنوب میں مدورا۔ پیکروں اور مجسموں کے مطالعے سے اس کا علم ہوتا ہے کہ صدیوں کی تاریخ میں مختلف رجحانات رہے ہیں، مختلف مکتب ہائے فکر کے اسالیب کے فرق سے بھی یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے۔ ہر عہد میں استاد فن کاروں نے اپنی بالغ النظری کا ثبوت دیا ہے اور موضوع اور اسلوب کے تعلق سے روایتیں قائم کی ہیں۔ ہندوستانی فنون لطیفہ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ آرٹ کا ہر نمونہ اپنی اصابت اور پختگی اور اپنی انفرادی خصوصیتوں کے باوجود اپنی صورت کل کا حصہ نظر آتا ہے۔ فن مجسمہ سازی میں بھی ہر تخلیقی پیکر اپنی انفرادی خصوصیتوں اور اپنی اصابت اور پختگی کے ساتھ مجموعی صورت یا صورت کل کا حصہ ہے اور دونوں حیثیتوں سے اعلیٰ ترین منزل اور اکثر اپنی آخری بلند سطح پر اپنی اعلیٰ ہنر مندی کا ثبوت دیتا ہے۔ اپنے اسلوب کی ندرت، اپنے تخلیقی تحرک کی باطنی شدت، اپنے تجربے کے اعتدال اور اپنی مشق اور کاریگری سے متاثر کرتا ہے۔ ذہانت، فہم و فراست کا یہ عالم ہے کہ ذہن صورت کل سے ادغام کے حسی عمل کو پہچان لیتا ہے اور ایسے غیر معمولی ادراک سے بصیرت اور مسرت دونوں حاصل ہوتی ہیں۔

ہندوستانی مجسمے جہاں آفاقی احساسات اور ماورائی سطحوں کا شعور بخشتے ہیں وہاں سماجی اقدار اور تجربات کا احساس و شعور بھی عطا کرتے ہیں جہاں پراسرار وجدانی سطح پر 'وحدت' کا گہرا اور پراسرار احساس ہے وہاں سماجی زندگی میں احساس اور عمل اور زندگی کی وحدت کا بھی شعور ہے۔ لاشعوری وقار و عظمت کے ساتھ دیوتاؤں اور فوق الفطری عناصر کے ساتھ انسان، جانور اور درختوں اور پودوں کو اس طرح گرفت میں لے کر زندگی کی وحدت کا شعور عطا کرنا کہ سب کے آہنگ کا رشتہ ایک دوسرے سے قائم ہو جائے معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ فنکار کی پراسرار وجدانیت جو خود کل زندگی اور صورت کل کا نتیجہ ہے تمام اشیاء و عناصر کو سمیٹ لیتی ہے اور اس کی فنکاری "وحدت کی معنویت، آہنگ اور آہنگ کے رشتے سے پھیلاتی ہے، تحرک کے شکل پذیر آہنگ میں ہندوستانی مجسمہ سازی کی عظمت پوشیدہ ہے۔

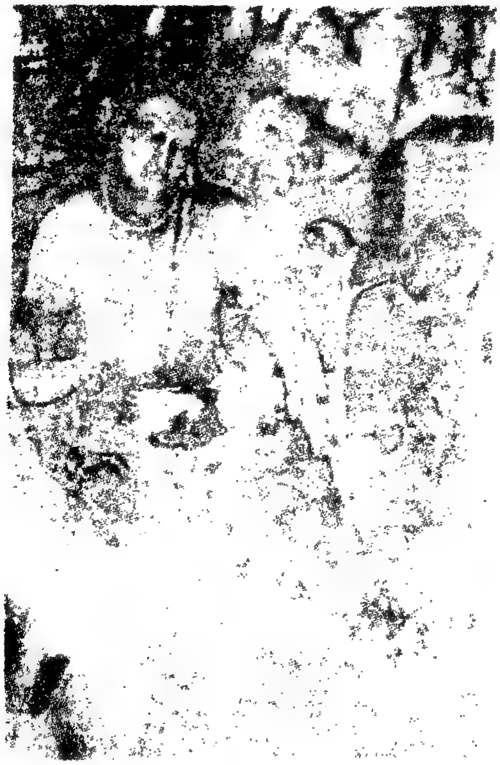
ہندوستانی فنکاروں کا عقیدہ رہا ہے کہ زندگی کی تین سطحیں ہیں اور وہ ان ہی سطحوں پر متحرک رہتی ہے۔

پہلی سطح مادی ہے۔

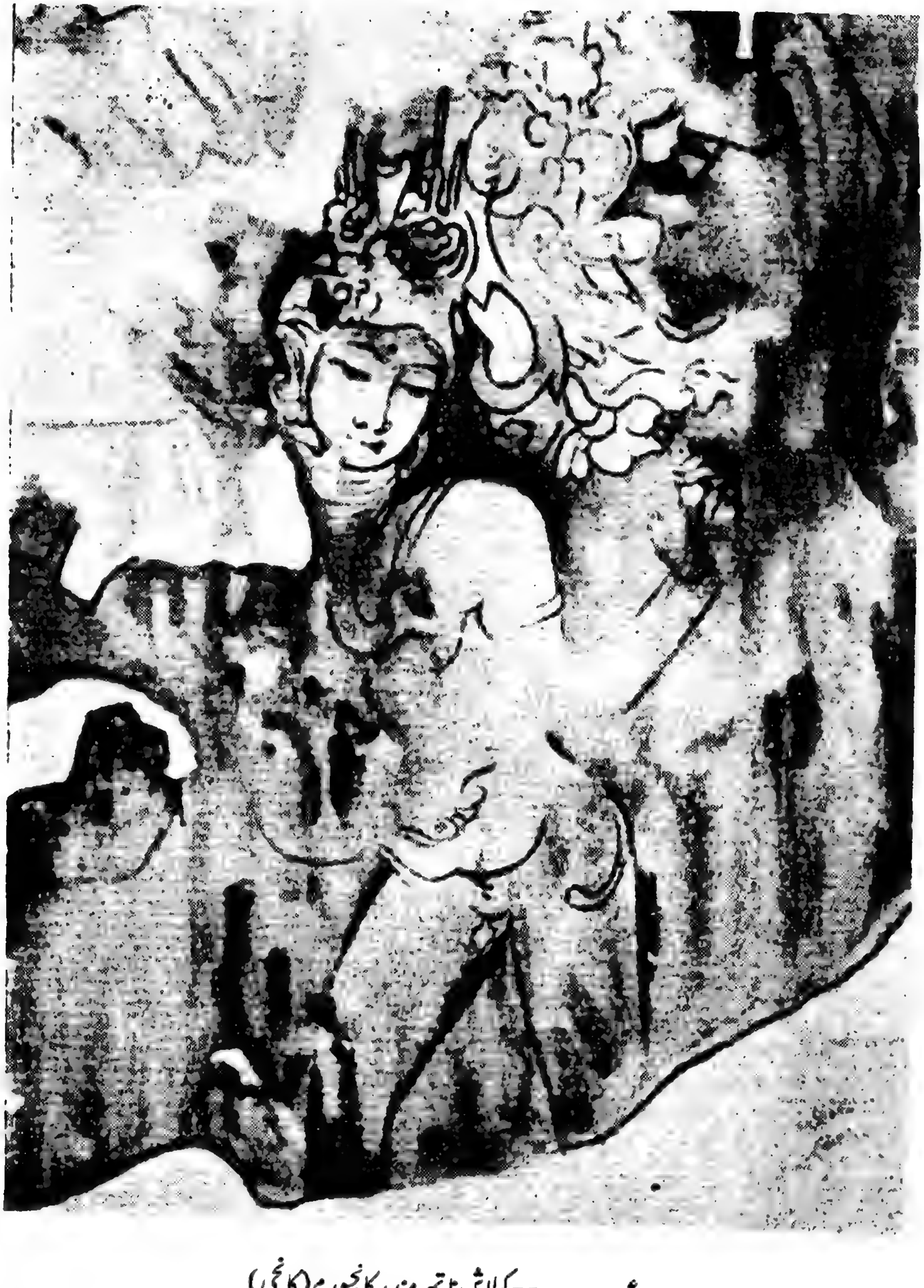
دوسری سطح جذباتی اور احساساتی

اور تیسری روحانی، وجدانی اور ماورائی!

دوسری سطح حد درجہ حساس، گہری لطیف اور باریک ہے اور تیسری سطح پہلی دونوں سطحوں سے حد درجہ بلند اور ارفع اور افضل!



اجنتا
حسن کا پیکر

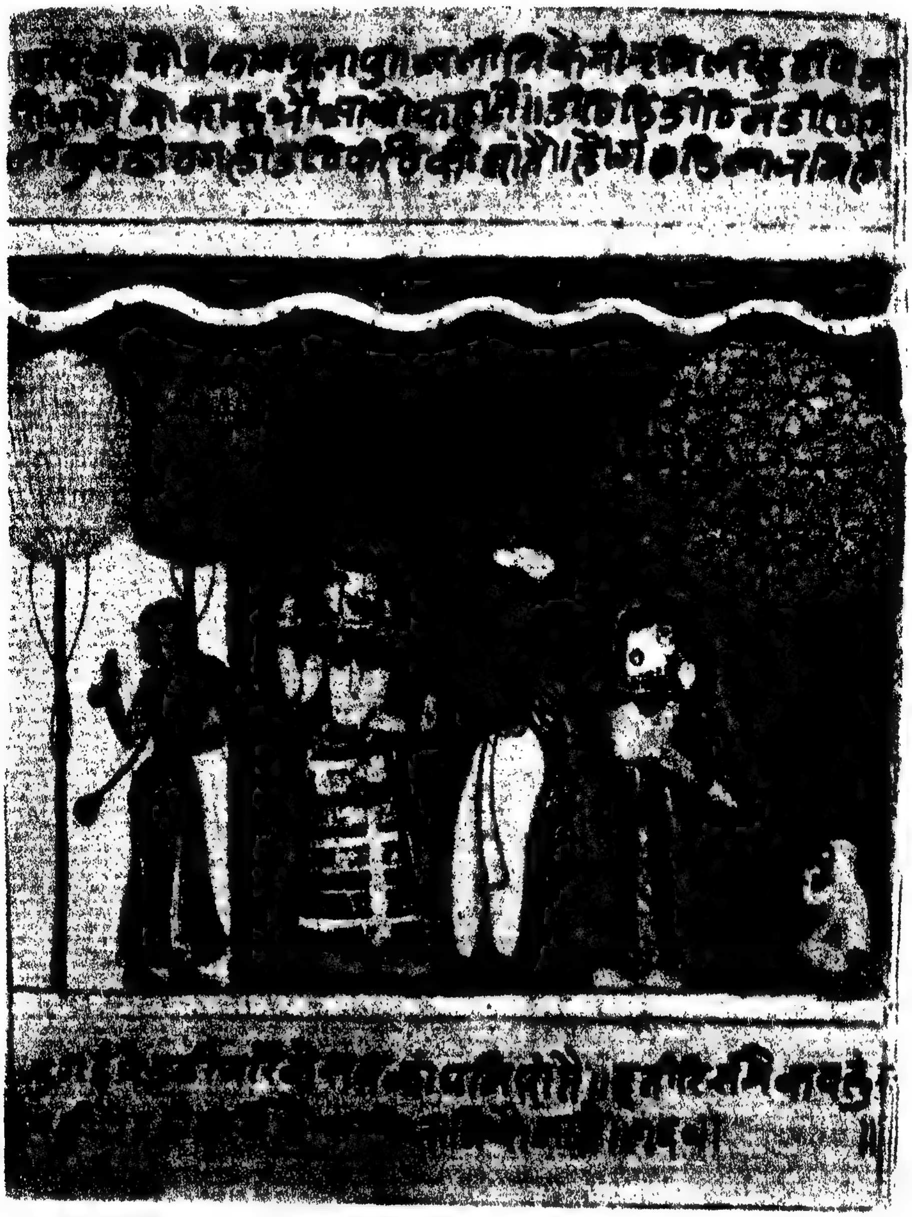


عورت -----کیلاش ناتھ مندر کانجیورم (کانچی)
آٹھویں صدی عیسوی

ذہن مادہ کی پیداوار ہے جو جذباتی اور احساساتی سطح پر صرف تحرک پیدا نہیں کرتا بلکہ خود اس سطح پر اتر کر تخلیقی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ کرب وحدت کے شعور کا کرب ہوتا ہے جس کی پہچان آسانی سے نہیں ہوتی۔ کرب کی شدت تیسری سطح پر لے آتی ہے جس میں وحدت کل کا شعور انگنت سچائیوں سے آشنا کرتا ہے اور اس کے بعد ہی تخلیق شعوری اور لاشعوری وقار اور عظمت کے ساتھ وجود میں آتی ہے۔ تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیتوں اور ان کے صورت پذیر نتائج کے پیش نظر ہندوستانی جمالیات کا یہ عقیدہ یا نظریہ انتہائی اہم اور حد درجہ جاذب نظر بن جاتا ہے۔ اس روشنی میں یہ بات توجہ طلب بن جاتی ہے کہ جو شئے خلق ہو جاتی ہے وہ اپنی مادی صورت کے باوجود احساسات اور جذبات کے آہنگ کے ساتھ وجدانی آہنگ کا ایسا نمونہ ہوتی ہے کہ جس میں کائنات کے تمام آہنگ شامل ہوتے ہیں۔ مادی صورتوں کے اندر تمثال اور علامات کے جلوے ہی بنیادی جوہر ہیں۔

ان پیکروں کے مجسموں کو کہ جن کی پرستش کی جاتی ہے "مورتی" کہا گیا ہے۔ اشارہ مادہ! اسم محسوس کی جانب ہے وہ شئے جسے مادّی صورت میں دیکھ سکیں "مورتی" ایسی محسوس مادی صورت ہے کہ جس میں داخلی بیداری اور باطنی ادراک کا جلوہ نظر آئے یعنی ان دیکھی داخلی یا باطنی حصول کی مادی تصویر، ماورائی فکر و نظریا 'وژن' کا مادی پیکر وہ آئینہ کہ جس مین خالق نظر آئے ایسی مادی شکل پذیری کہ جس میں دیوتا حقیقی بن جائے۔! ایسی مورتیاں زماں و مکاں کی زنجیریں توڑ دیتی ہیں۔!

سنسکرت زبان میں مورتی کے معنی ہیں:۔ "پختہ شئے" صورت رکھنے والی شئے، مجسمہ، تمثال، پیکر، امیج، مقررہ پیائش میں ان دیکھے تجربے کی ٹھوس صورت لیکن مورتی کا تصور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تکمیل کے بعد فنکار کا ہاتھ رک جائے اسے متبرک اور مقدس قرار دے کر نذر کر دیا جائے، عبادت کے لیے اسے وقف کر دیا جائے، عابد کے مقدس علامتی مراسم سے اس میں باطنی تحرک کا احساس ملے، یہ محسوس ہو کہ جس کا پیکر ہے وہ اس میں موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بڑا غیر معمولی لفظ ہے اور اس کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔



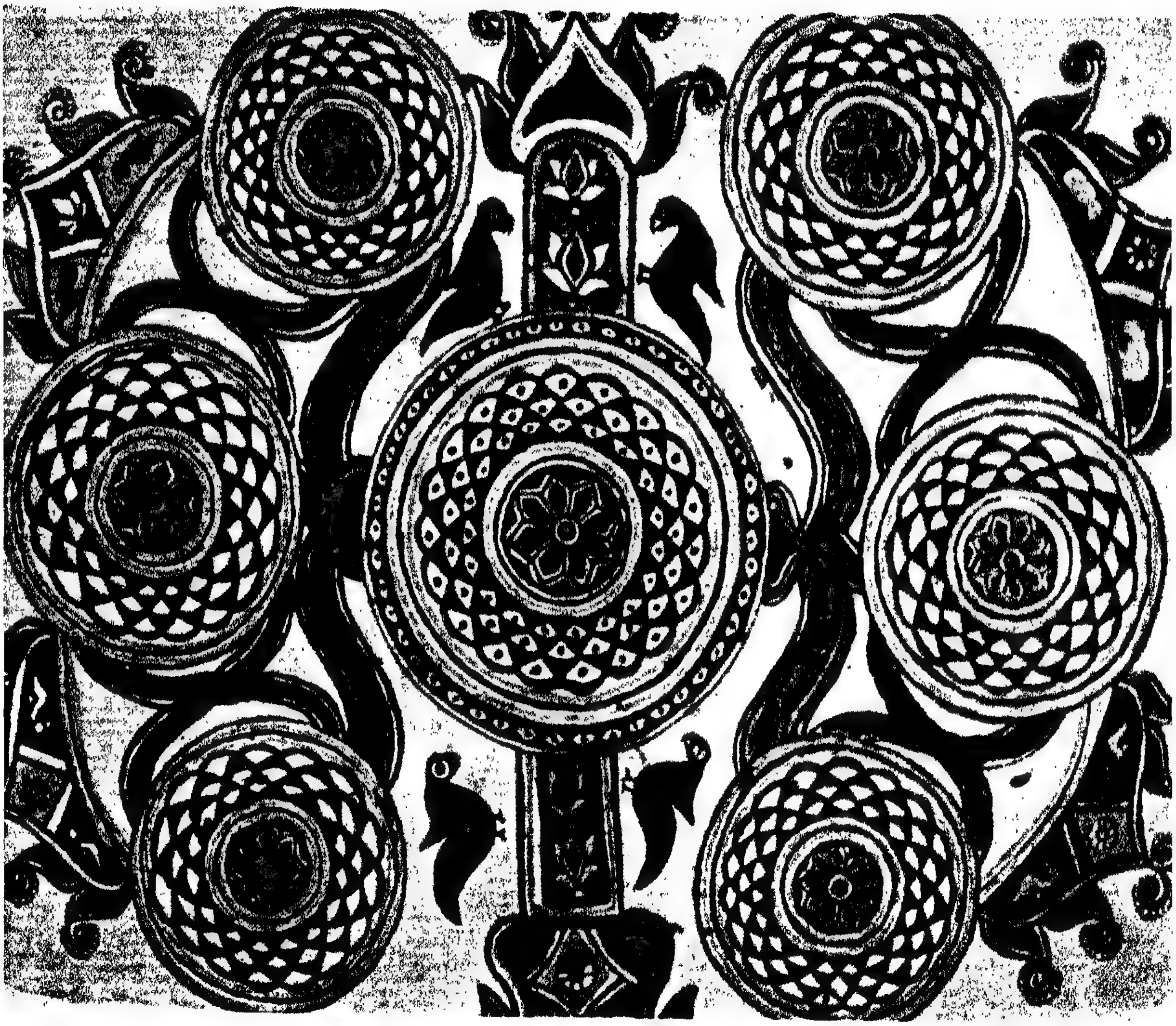
رادھا اور کرشن

(سترہویں صدی) راجستھانی دبستان

ہندوستانی جمالیات نے حسّی حقیقت پسندی اور اس عمل میں گہرے وژن کو ہمیشہ اہمیت دی ہے، چینی اور وسط ایشیائی جمالیات میں بھی حسّی حقیقت پسندی کی اہمیت رہی ہے۔ ایشیائی ممالک میں فنون لطیفہ اور خصوصاً مصوری اور مجسمہ سازی کے تعلق سے یہ کلاسیکل انداز فکر صدیوں قائم رہا۔ چین کی تمثیل یاد کیجیے، ایک مصور نے عبادت گاہ کی دیوار پر ایک ڈریگن کی تصویر بنائی اور جس لمحے وہ تصویر مکمل ہوئی ڈریگن نکل بھاگا اور خالی دیوار پر اس کا نقش رہ گیا یا اسی طرح اپنے ملک کی ایک تمثیل ہے، ایک مجسمہ ساز نے ایک گھوڑے کا مجسمہ تراشا تکمیل کے فوراً بعد اس کے پر نکل آئے اور وہ گھوڑا اڑنے لگا، مجسمہ ساز نے اس کے پر اور کان کاٹ دیے اور گھوڑے کا عمل رک گیا۔ وژن کے سلسلہ میں ہندوستان کی ایک تمثیل توجہ چاہتی ہے۔ دربار میں حکم ہوا کہ مصور مہارانی کی تصویر بنائے۔ مصور جب بھی تصویر بناتا مہارانی کی ران پر ایک نشان پڑ جاتا، مصور بہت پریشان ہوا۔ دربار کے عابد وزیر نے یہ بات سنی تو اس نے کہا ”تم سے کوئی غلطی نہیں ہو رہی ہے اس لیے کہ مہارانی کی ران پر ایک سیاہ خال ہے، یہی وجہ ہے کہ تمہارے قلم سے ایک سیاہ نشان پڑ رہا ہے، مہاراجہ کو جب اس بات کی خبر ملی تو وہ اپنے وزیر کی جانب سے بدگمان ہو گیا۔ حکم دیا کہ وزیر کی آنکھیں نکال لی جائیں، اس وقت عابد وزیر اپنے گھر کے چھوٹے مندر میں بیٹھا عبادت میں مصروف تھا عبادت کرتے ہوئے وجدانی سطح پر اس حکم کے ارتعاشات پیدا ہوئے اور اس نے خود اپنی آنکھیں پھوڑ ڈالیں۔ مہاراجا کو جب اس واقعے کی خبر ملی تو اسے یقین آگیا کہ فنکار اور عابد وزیر دونوں ”تیسری آنکھ“ رکھتے ہیں ان دونوں کے پاس ایسا وژن ہے کہ جو کسی اور کے پاس نہیں ہے۔ عام عبادت کا حکم ہوا اور وزیر کی آنکھیں واپس آگئیں۔

ہندوستانیوں نے ہمیشہ محسوس کیا کہ فنکاری کے جوہر میں عبادت کا تقدس ہوتا ہے اور مورتی اس آویزش اور آمیزش سے خلق ہوتی ہے۔ عابد اور فنکار کی وجدانی سطح بلند ہوتی ہے، فنکار اپنے عمل میں عابد ہوتا ہے لہٰذا مورتی کی تخلیق عبادت کا مقدس عمل ہے۔

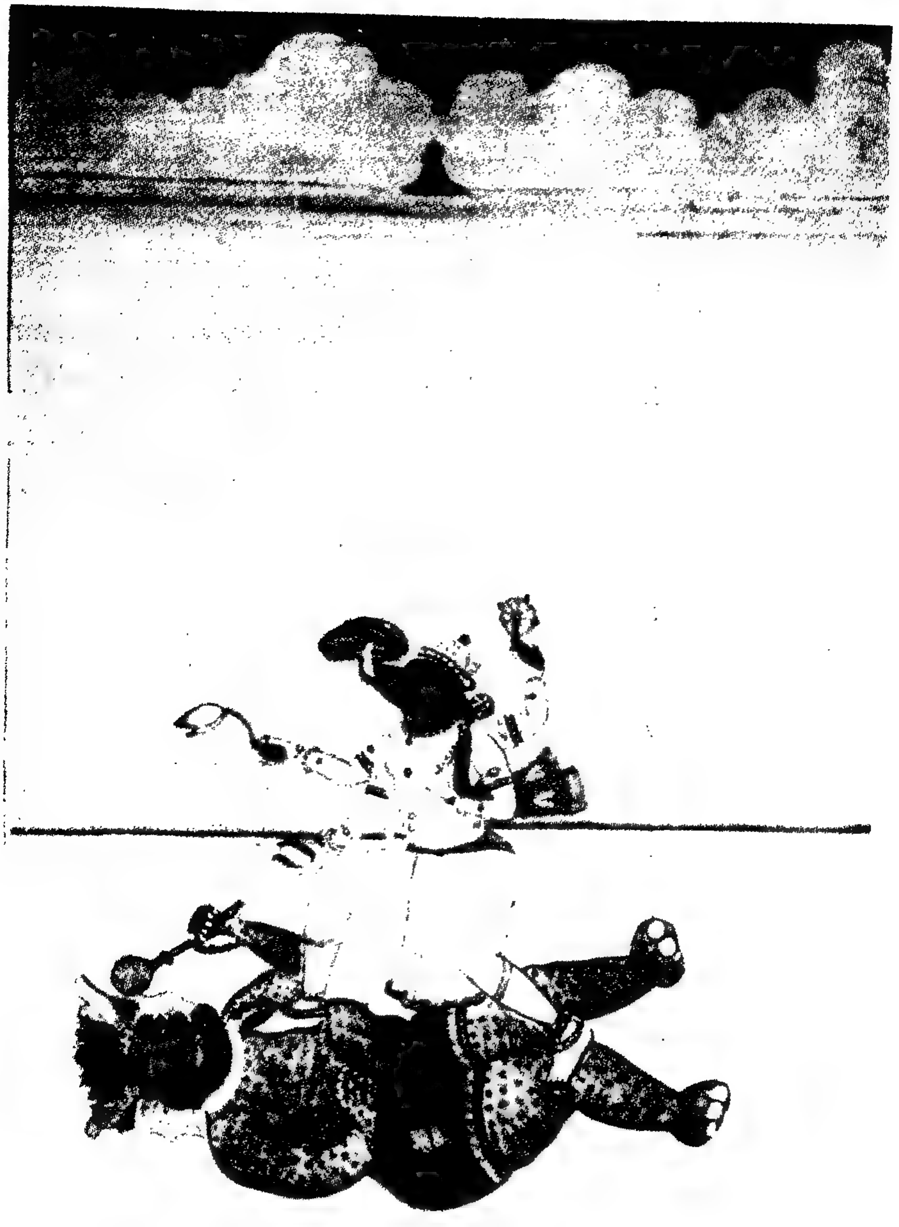
بعض پیکروں اور مجسموں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے جیسے بہتر مطالعے اور عمدہ تربیت کی وجہ سے فنکاروں کو شعور اور ماورائے شعور (Transconsiousnesss) کا شعور اپنے اپنے طور پر حاصل ہوا ہے۔ کائناتی عناصر کو ایک جگہ سے دوسری جگہ ہٹانے کا نفسیاتی عمل کسی نہ کسی سطح پر جاری رہا ہے اس لیے کہ علامتوں کا ہمہ گیر عمل اسی کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ سادھی، کا تجربہ ملتا ہے۔ پیکروں اور مجسموں کی صفائی، نزاکت، نفاست، باریکی اور پختگی میں شدت احساس آزادی، خاموشی اور کون ومکاں (Cosmos) اور انسانی اقدار کے شعور کی روشنیوں کو اجاگر کر دینا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے فنکاروں نے کائناتی جلووں کی محسوس اور نامحسوس معنویت کی طرف بے اختیار بڑھنے کی کوشش کی ہے اور انہیں کسی نہ کسی طرح اعلیٰ اقدار کی صورتیں عطا کرتی ہیں۔ صبر اور سکون، ضبط اور اعتماد، دھیان یا استغراق کی پہچان اس داخلی ہم آہنگی سے ہوتی ہے جس کے بغیر پوری کائنات کی وحدت کا ادراک ممکن نہیں ہے۔ ہندوستان کے یہ فنکار کائنات کی حرارت اور حرکت دونوں سے نفسی اور حسی سطح پر قریب تر نظر آتے ہیں اور تمثال بصیرت میں حرکت اور حرارت کے اعلیٰ ترین مدارج کا شعور بخشتے ہیں۔



مدھوبنی تصویرکاری میں تجریدیت کی ایک مثال

ہندوستانی جمالیات میں پر سکون اور خاموش داخلی فضا میں فنکاروں کی داخلی ہم آہنگی اور ان کے استغراق اور آزادی اور خاموشی کے گہرے احساس کے ساتھ آزادی اور خاموشی کو انگنت اور حیرت انگیز معنوی جہتوں کے ساتھ مجسم کرنے کے عمل کا تعلق 'برہم' اور 'آتم' سے ہے جو ارفع اور عظیم تر خاموشی اور ماورائے سکون (سنتام) کا سرچشمہ ہیں!

'وژن' کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی آزاد فطرت جو شعور کی روشنی (بندو) سے سرشار ہوتی ہے ماورائے کائنات کی روشنی اور اس کے آہنگ سے پراسرار رشتہ قائم کرلیتی ہے اور اعلیٰ ترین حسی سطح پر پیکروں کے خاکے ابھرنے لگتے ہیں یہ پیکر مجسموں کی شکل میں جلوہ گر ہوتے ہیں تو ان کی محض خاموش اور غیر متحرک صورتیں سامنے نہیں ہوتیں بلکہ یہ صورتیں پھیلتی ہیں اور اپنی روشنیوں اور اپنے پراسرار آہنگ سے ہیئت یا فارم کی تشکیل میں حصہ لیتی ہیں۔ خالق اور موضوع کے جوہر کا یہ عجیب و غریب پُراسرار رشتہ ہے جو تخلیقی عمل کی پُراسراریت کی قدر و قیمت کا عظیم تر احساس عطا کرتا ہے، پیکر محسوس، خود فارم میں اتر کر اسے اپنی روشنی اور اپنے آہنگ کے مطابق پھیلاتا ہے۔ بدھ، ماں، برہما، وشنو، شیو، شیولنگ وغیرہ کے پیکر غیر معمولی مظاہر (Phenomenon) ہیں جو نظر نہ آنے والی بنیادی سچائی یا ایک ہی سچائی کا احساس یا ایک ہی سچائی کا جلوہ بنتے ہیں تاکہ دوسروں تک ان کی پہچان ممکن ہوسکے، یہ اپنے اپنے طور پر ماورائیت کا سرچشمہ ہیں جو حقیقت بن جاتے ہیں، بدھ مہایان، کے تصور میں ''نرمان کایا'' اسی کو کہا گیا ہے کہ فنکاران دیکھی صورتوں کے پھیلنے کے انداز اور کائناتی شعاعوں اور کائناتی آہنگ کا شعور داخلی طور پر حاصل کرتا ہے اور تخلیقی عمل جاری رکھتا ہے۔ تخلیقی عمل میں شعور اور ماورائے شعور کے اس باطنی رشتے کو جو آہنگ اور نغمہ ریز لہروں سے قائم ہوتا ہے ہندوستانی جمالیات نے بڑی



وسط ایشیا کی مصوری پر ہندوستانی مصوری کے اثرات - ایک قدیم نمونہ

مجسمہ سازی کا فن اس طرح ایک ہمہ گیر اور انتہائی تہہ دار علامتی آرٹ کی صورت ابھرتا ہے ماورائے کائنات حسّی صورتوں کو کائناتی جلووں میں پیش کرنے کی اس تخلیقی عمل کی تاریخ صدیوں کی تہذیبی زندگی میں پھیلی ہوئی ہے۔

عموماً یہ سمجھا گیا ہے کہ مجسمہ سازی اور مصوری، فنِ تعمیر کی کنیزیں ہیں، ان فنون کو اس طرح دیکھنا قطعی مناسب نہیں، ان کی اپنی انفرادی خصوصیتیں ہیں ان کا اپنا حسن ہے، ان کی پر اسرار معنویت نے دوسرے فنون کو متاثر کیا ہے۔ فنِ تعمیر نے انہیں اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ مجسموں اور پیکروں کی وجہ سے بھی فنِ تعمیر نے عروج کی اعلیٰ منزلیں طے کی ہیں۔ مجسمے اور پیکر روح بن گئے ہیں کہ جن کی بالیدگی تعمیر کے فن کو عروج بخشتی رہتی ہیں۔ تعمیر میں مجسموں کے بھی مظاہر ہیں، پیکروں کے تحرک کو نمایاں کرتی رہی ہیں اگر فنِ تعمیر کا مطالعہ مجسموں، پیکروں اور مصوری کے تناظر میں کیا جائے تو جمالیاتی وحدت کی معنوی اور جمالیاتی جہتوں کا احساس زیادہ گہرا ہوگا اور حقیقت بھی یہی ہے کہ جمالیاتی وحدتوں کا جلوہ ہی فنکار کی آرزو ہے۔ بنیادی خواہش! جمالیاتی نقطۂ نظر سے مندروں کا مطالعہ کیا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ پیکروں اور مجسموں کے نفسیاتی ارتعاشات کی پہچان نہ ہو۔ روح اور جسم کی وحدت کی بات اپنی جگہ جتنی بھی درست ہو یہ بھی بڑی سچائی ہے کہ عمارتیں عموماً روح کے جلال و جمال کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ دونوں کو ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے دیکھنے کی جتنی بھی کوشش کی جائے ان کی وحدت کا حُسن ہی زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یوں ہندوستان کے بزرگوں نے تعمیر کے حسن کو انسانی جسم کے مختلف حصوں سے تعبیر کیا ہے۔ اور انہیں مختلف نام بھی دیے ہیں۔ غالباً صرف یہ سمجھانے لیے کہ تعمیر کا کوئی حصہ علاحدہ نہیں ہے یا علاحدہ حیثیت رکھنے کے باوجود ایک ہی پیکر کا پہلو ہے تعمیر کے مختلف حصّوں کی وحدت ہی اصل جلوہ ہے۔ مستک، کنٹھ، سر سا، گلا، جانگھ، موکھ، وغیرہ سے جسم کی وحدت کی طرح تعمیر کی وحدت کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہندوستانی علماء نے مجسموں کے تعلق سے روح، احساس اور جذبے کو اہمیت دی ہے اور مندروں کی عمارتوں کو مجسموں اور پیکروں کے مظاہر سے تعبیر کیا ہے۔ ایسے بزرگوں نے 'بنیاد' یا تہہ خانے (ادھستھان) سے منتہا یا اختتام (استوب پک) تک تعمیر کو اسی تناظر میں دیکھا ہے۔ اس دوسری سطح کی فکر یقیناً زیادہ اہمیت رکھتی ہے، ہندوستانی فنِ تعمیر کے تین بڑے اور اہم ترین اسالیب "ناگار"، 'ولیسَر'، اور دراود" کو برہما، وشنو اور شیو سے قریب تر رکھ کر دیکھیے اور ستونوں کے تین مختلف ناموں کی معنویت پر غور کیجیے۔ برہم کانت، وشنو کانت اور 'شیو کانت' تو بخوبی اندازہ ہو جائے گا کہ ہندوستانی جمالیات نے ان عظیم پیکروں کے جلال و جمال کو ان ستونوں کی تعمیر میں کتنی اہمیت دی ہے اور ان پیکروں کا احساس کس کس طرح نقش ہو تا رہا ہے۔ کانت کے لغوی معنی، محبوب، محبت، اور پسندیدگی کے ہوتے ہیں یعنی ایسا ستون جو برہما کو پسند ہو اور جسے وہ محبوب رکھتے ہوں، ایسا ستون جو وشنو کو عزیز ہو اور ایسا ستون جسے شیو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہوں۔ ان ستونوں کی تعمیر کی منفرد خصوصیات ہیں جن کا باطنی رشتہ ان دیوتاؤں سے ہے اور ساتھ ہی اپنی تہذیبی زندگی کی تاریخ سے ان کا گہرا تعلق ہے۔ ان سے مختلف عہد میں حاصل کیے ہوئے تجربوں کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لیے یہ تینوں اقلیدسی صورتوں کی طرف بھرپور اشارے کرتے ہیں۔ مربع **(Square)** (برہما کے چار سر) مثمن ہشت پہلو **(Octagonal)** (وشنو کے آٹھ ہاتھ) دائرہ، مستدیر یا مدور **(Circular)** (شیو لنگ، شیو کی علامت)۔ دیواروں اور ستونوں پر مصوری اور مجسمہ سازی کے فن کو اتنی اہمیت دی گئی ہے کہ دیواروں اور ستونوں کی تعمیر کے لمحوں میں اس بات کا خیال رکھا گیا ہے۔ یہ مصوری کے نمونوں اور مجسموں کے لیے کینوس (بھومی بندھ) بن جائیں، کینوس یا بھومی بندھ" پیکروں کے تقاضوں کے مطابق ہو۔ پیکروں کے تصورات ہی بھومی بندھ کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں، مورتیوں اور مختلف پیکروں کے مختلف انداز اور تیوروں کے لیے کس قسم کے "بھومی بندھ" کی ضرورت ہے۔ کھڑے ہوئے **(sthanka)** بیٹھے ہوئے **(Asana)** ٹیک لگائے ہوئے **(Satyana)** متحرک اور رقص کرتے ہوئے، لیٹے ہوئے کسی درخت سے ہم آہنگ، پیکروں اور مجسموں کے تیور اور انداز مختلف ہوتے ہیں ظاہر ہے ان کے مطابق کینوس یا بھومی بندھ، کا ہونا ضروری ہے، دیواروں اور ستونوں پر ان پیکروں کے نقش

ہو جانے کے بعد ہی فن تعمیر کی اہمیت بڑھتی ہے۔

غالب رجحان یا غالب تصور اکائی یا وحدت کا ایک پیکر انسان عناصر فطرت اور پوری کائنات کا مظہر بن کر ہم آہنگی اور وحدت کا شعور اس طور پر عطا کرتا ہے کہ ذہن تصوریت اور آرائش و زیبائش سے زیادہ فنکار کے تخلیقی ذہن کے عمل اور اس عمل کے نتائج اور تخلیقی سطح پر دریافت شدہ گہری اقدار سے متاثر ہونے لگتا ہے۔ فوق الفطری رومانیت، علامتیت کی تخلیقی روح میں جلوہ گر ہوتی ہے بدھ، ماں، شیو، لنگ، برہما، وشنو، گنیش وغیرہ کے پیکر اس طرح عظیم تہذیبی ورثہ بن جاتے ہیں کم و بیش دو ہزار سال کے تہذیبی سفر میں یہ پیکر تجربوں کی وحدت اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔

ہندوستانی مصوری کے عمدہ نمونے ضائع ہو چکے ہیں زمانے کی شکست و ریخت نے انہیں برباد کر دیا ہے کہا جا چکا ہے کہ مجسمہ نگاروں کی تربیت میں مصوری کے فن نے نمایاں حصہ لیا ہے، مصوری مجسّمہ سازی کی بنیاد رہی ہے۔

مصوری کی تاریخ اتنی قدیم ہے کہ اس کے ابتدائی نمونوں کی تلاش و جستجو بہت حد تک ناممکن ہے۔ مجسموں سے مصوری کے اعلیٰ معیار کا اندازہ ہوتا ہے اور اس سچائی پر یقین بھی آجاتا ہے کہ مصوری کی تاریخ ماضی کے گہرے اندھیروں میں بہت حد تک چھپی ہوئی ہے۔ غاروں کے نقش و نگار سے قدیم ہندوستانی مصوری کی قدروں کو بہت حد تک سمجھا جا سکتا ہے۔ سنگن پورہ ہوشنگ آباد اور مرزاپور وغیرہ کی قدیم نقاشی میں مصوری کے نقوش نمایاں ہیں۔

''ہم آہنگی'' اور حرکت ہندوستانی مصوری کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ وحدت کے رموز کو پانے کی آرزو ابتداء سے ملتی ہے۔ ابتداء میں ہلکے رنگوں کے استعمال کا رجحان ملتا ہے۔ پھر نیلے، سبز، سرخ، اور ارغوانی رنگوں کے متوازن استعمال کی جانب توجہ دی گئی ہے۔ تصویروں کے تناسب اور پیکروں کی ہم آہنگی میں رنگوں کا حسن توجہ طلب بنتا ہے۔ مہنجوڈارو اور ہڑپا، میں منقش برتنوں کے نقش و نگار سے قدیم ترین جمالیاتی زاویہ نگاہ کا کسی قدر علم ہوتا ہے۔ مکانوں اور ان کی دیواروں اور مندروں کی آرائش و زیبائش میں مصوری کے فن کو اہمیت دی گئی، گرو فنکاروں نے اپنے شاگردوں کی مناسب تربیت کے بعد دور دراز علاقوں میں بھیجا۔

ابتدائی مصوری فطرت اور اس کے حسن سے بہت قریب رہی، رفتہ رفتہ اس میں تصوریت نے نمایاں حصہ لینا شروع کیا، مصور اور ان کے گرد فطرت کے حسن کے احساس اور اپنی تصورات کے ساتھ ہندوستان کے دور دراز علاقوں میں سفر کرتے ہوئے، ملک کے مذہبی اور مابعد الطبیعاتی افکار و خیالات نے ان کے فن کو طرح طرح سے متاثر کیا۔

'وشنو دھرموتر' کا ذکر آچکا ہے۔ پانچویں صدی عیسوی میں مصوری اور سنگ تراشی کے فن پر یہ تصنیف قدیم فنکاروں کے رجحانات کو نمایاں کرتی ہے۔ وشنو کو پہلا مصور کہا گیا ہے۔ وشنو دھرموتر، کے مطابق مصوری میں رنگوں کا استعمال فطرت کے مظاہر اور ان کے رنگوں کے مطابق ہونا چاہئے لیکن جب جذبات کے رنگوں کا معاملہ ہو تو ہر جذبے کے پیش نظر مناسب رنگوں پر غور کر کے کسی ایک رنگ کے انتخاب پر نظر ضروری ہے۔

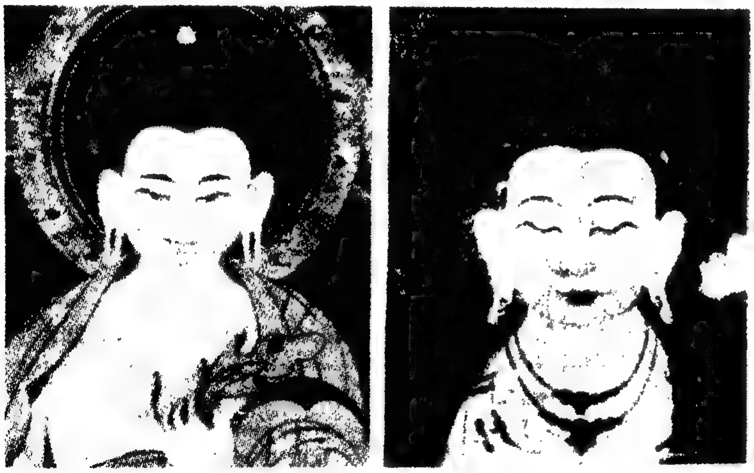
'وشنو دھرموتر' نے بعض جذبوں کے رنگوں کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے:

●	محبت	گہرا نیلا
●	خوف	سیاہ
●	حیرت، فوق الفطری احساس	زرد

● قہقہ، ہنسی، مسکراہٹ مسرت کا اظہار	سفید
● غصہ، نفرت جلال	سرخ
● رحم، ہمدردی ● شفقت، ● رحمت	بھورا

اس طرح "شلپ شاستر " میں اس فن کے تعلق سے بہت سی باتیں کہی گئی ہیں، رنگ تیار کرنے کے طریقوں کو سمجھا گیا ہے۔ کینوس کی اہمیت بتائی گئی ہے، پیکروں کو نقش کرنے کے لیے انہیں مناسب طریقے سے تقسیم کرنے کا فن سکھایا گیا ہے۔ مورتی کی معنویت کو سمجھاتے ہوئے اس کے تقدس اور جذبے سے ہم آہنگ کرنے کی تعلیم دی گئی ہے، ملکوتی حسن کی تلاش و جستجو اور اس حسن کو پیش کرنے کی مناسب تربیت دی گئی ہے۔ قدیم ہندوستانی مصوری میں کم و بیش وہ تمام خصوصیات ہیں جو قدیم مجسمہ سازی میں ہیں پیکروں کی تراش خراش میں جسم کے حسن کو جس طرح اور جس انداز سے مجسموں میں پیش کیا گیا ہے وہی انداز تصویروں میں بھی ہے۔ انسان، جانور اور درخت وغیرہ کے پیکروں میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے اقلیدسی نقوش کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے، گنجان شکلوں کی بندشوں میں بھی وحدت تاثر ملتی ہے۔

'وشنودھر موتر' مان سر اشث دھیائے، چتر ستر، ارتھ شاستر، چتر لکشن، کام سوتر' وشوکرم پرکاش کلا ولاس' سمرانگن سوتر دھار، شلپ کلا دیپکا وغیرہ ایسے قیمتی نسخے ہیں جن سے فنِ مصوری اور فنِ مجسمہ سازی سے گہری دلچسپی کا علم ہوتا ہے۔ مختلف عہد کے بیش قیمت تجربے ان نسخوں میں موجود ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ دونوں فنون عبادت کا درجہ رکھتے تھے۔



بدھ کے دو خوبصورت پیکر
بدھ مصوری کے عمدہ نمونے

ہندوستانی مصوری میں مختلف نسلوں کے تجربے ملتے ہیں۔ دیوی دیوتاؤں اور عناصر فطرت کی پیشکش میں جہاں احساسات اور جذبات کا اظہار واضح ہے وہاں پرکاری، موزونیت، روانی، لوچ، لچک، اور خطوط کا آہنگ بھی ذہن کو فوراً متوجہ کرلیتا ہے۔ زندگی اور فطرت کی ہم آہنگی اور وحدت کو پیش کرتے ہوئے فنکاروں کی جمالیاتی بصیرت اور مسرت کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔ بھاج کے غاروں کی نقاشی اور مصوری کے مٹتے ہوئے نقوش کو کسی ایرانی مصور نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور اپنی فکر و نظر سے جس طرح زندہ کیا ہے ہمیں اس کا علم ہے۔ بدھ وہاروں میں مصوری کے عمدہ نمونے موجود تھے، دوسری صدی قبل مسیح کے آثار اب بھی موجود ہیں اس زمانے کے ہندوستانی مجسموں سے مصوری کی قدر و قیمت کا بہتر اندازہ کیا جاسکتا ہے اس طرح جوگی مار کے غاروں کی دیواروں پر اب بھی نقاشی کے قدیم نمونے اپنی عظمت کے مٹتے ہوئے نقوش کے ساتھ ملتے ہیں اجنتا، ہندوستانی مصوری کے فن کے عروج کا واضح نشان ہے۔ چینی اور ایرانی اثرات کے باوجود ہندوستانی روح جلوہ گر ہے۔ ہندوستانی تخلیقی فنکاروں کی فکر و نظر نے اجنتا کی تصویروں کا ایک دبستان قائم کردیا اس کی تاریخ پہلی صدی قبل مسیح شروع ہوتی ہے اور ابتدا ہی سے اسلوب کی بے ساختگی، اقلیدسی، نقوش، پیکروں کے چہرے کے تناسب، جسم کی لوچ اور وحدت اثر کی اعلیٰ روایات کا سفر شروع ہوجاتا ہے 'باغ' کی دیواروں کی آرائش و زیبائش (چھٹی صدی عیسوی) بدامی کے غاروں کی تصویر نگاری اور کیلاش ناتھ، تانجور، تردنندی کر اور سوچندرم وغیرہ کی دیواروں اور چھتوں کی نقاشی قدیم مصوری کی عظمت کی نشاندہی کرتے ہیں۔

ہڑپا، مہنجوڈارو اور چنچوڈارو (تین ہزار سے دو ہزار، دوسو پچاس ہزار سال قبل مسیح) میں جو برتن دستیاب ہوئے ہیں وہ ابتدائی مصوری کے عمل کی خبر دیتے ہیں، نیشنل میوزیم نئی دہلی میں ہڑپا مہنجوڈارو اور چنچوڈارو (2500 تا 1500 ق م) کے پیش قیمت نمونے دیکھے جاسکتے ہیں بنیادی مقصد برتنوں کی آراستگی ہے اس جمالیاتی ذوق نے تخیل میں کشادگی پیدا کی ہے۔

آرائش کے اس آرٹ کی چند خصوصیتوں کو ہم اس طرح پیش کرسکتے ہیں:

باغ
(چھٹی صدی عیسوی)

- سیدھی لکیروں کے حاشیے
- نقطہ دار دائروں کی قطار
- سیاہ لکیریں-- جنہیں جیسے بکھیر دیا گیا ہو۔
- اقلیدسی نقوش
- پیمائش کے احساس کے ساتھ آڑی ترچھی لکیروں کے جال
- شطرنج کی بساط جیسے نمونے
- حلقوں کی پیش کش کا رجحان
- حسن فطرت سے ذہنی وابستگی
- شبیہ سازی میں درختوں، پتوں، پرندوں اور جانوروں کی اہمیت۔
- لہراتی ہوئی ایسی لکیریں جن سے ندی کی لہروں کا احساس ملے۔
- عام روایتی انداز کے انسانی پیکر۔

پرندوں کے ساتھ ہرن، شیر، گیدڑ، مور اور بھیڑ وغیرہ کے پیکر توجہ طلب ہیں، ان تمام تصویروں میں بیل کی وہ تصویر سب سے زیادہ توجہ طلب بن جاتی ہے جس کی گھورتی ہوئی آنکھیں پر اسرار حسن کا نمونہ بن گئی ہیں۔ فطرت کے حسن سے ذہنی وابستگی نے جانے کتنے پیکروں کی تخلیق کی ہوگی۔ فطرت نگاری اور حقیقت پسندی کے واضح رجحان کی پہچان ان نمونوں سے ہوتی ہے جو ہمیں حاصل ہوئے ہیں درختوں کے پتوں، بیل کی پر اسرار آنکھوں اور پیالے پر مچھلیوں کی تصویروں سے اس حقیقت کا احساس ہو جاتا ہے کہ موہنجوداڑو، ہڑپا اور چنہوداڑو کے فنکار فطرت کے حسن سے بہت قریب تھے اور اس کے حسن کی پیش کش کے لیے مناسب تکنیک بھی وضع کر چکے تھے، لہراتی ہوئی لکیروں سے ندی کی لہروں کا احساس دیتے ہوئے انہوں نے اپنے احساس کی لہروں کو بھی پیش کر دیا ہے سیدھی لکیروں کے حاشیے سے اپنے ''کینوس'' کو بہتر طور پر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ موضوع کی پیشکش میں ذہن بہت آزاد ہے لیکن ساتھ ہی 'خطوط کا شعور' بھی ہے۔ اقلیدسی آہنگ اور تجریدی رجحان توجہ طلب بن جاتا ہے۔ لہراتی ہوئی لکیروں سے وسعت اور روانی کا احساس ملتا ہے، اسی طرح جانوروں، پرندوں، درختوں اور ان کے پتوں سے پرکاری اور نزاکت اور تجربوں کی معنویت اور فارم سے تحرک کا علم ہوتا ہے۔

'رگ وید' میں مصوری کی جانب واضح اشارہ ملتا ہے اگنی کے متحرک پیکر کو باریک چمڑے پر غیر متحرک بنا دیا گیا ہے۔ ویدی عہد میں مصوری کا فن یقیناً مقبول ہوا۔ ویدی آرٹ کی روایات سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصوری کے فن کی کیا اہمیت تھی اور اسے کتنا مقدس فن تصور کیا گیا تھا، جاپان میں ایک قدیم مخطوطہ دستیاب ہوا ہے جو ویدی روایات کی خبر دیتا ہے۔ یہ تاریخی دستاویز قدیم ہندستانی روایات کی طرف واضح اشارے کرتی ہے۔ اس میں ویدی دور کے رشیوں کی تصویریں ہیں جو ویدی آرٹ کی روایات کو بہتر طور سمجھاتی ہیں اس میں، ششٹھ رشی، آنگری رس رشی اور ان کی رفیقۂ حیات اور مہارشی اتریہ اور ان کی رفیقۂ حیات کی تصویریں ہیں ان روایات کی روشنی میں ویدی دور کی مصوری کی چند امتیازی خصوصیات کا کسی قدر اندازہ کیا جا سکتا ہے مثلاً

- انسان کے پیکر کی واضح پیشکش جن میں رشی منیوں کے پیکر زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔
- اساطیری فضا نگاری

- کھڑے ہونے اور بیٹھنے کے انداز پر نظر
- اساطیری پیکروں کی حسّی تصویریں
- غیر متحرک عناصر میں تحرک پیدا کرنے کا رجحان!
- پیکروں کو پیش کرتے ہوئے تیور اور مدرا کی طرف خاص توجہ!
- حسن فطرت اور ارضی حسن کا احساس!
- دائرہ، زاویہ، خط مستقیم وغیرہ کی اہمیت
- سورج، پہاڑ، ندی، جانور، درخت اور آگ وغیرہ کے پیکروں کی تصویر کشی۔

عمارتوں، مندروں اور غاروں کو تصویروں سے آراستہ کرنے کا رجحان بہت ہی قدیم ہے مصوری کے فن نے ان کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ماہرین کا خیال ہے کہ گپت عہد میں کسی عمارت کا تصور مصوری کے نمونوں کے بغیر پیدا نہیں ہوتا تھا۔ غاروں کے فرسکوں **(Frescoes)** سے قدیم جمالیاتی رجحانات کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ دیواروں کے پلاسٹر پر تصویریں بنانے کے فن کی خاص تربیت ہوتی تھی۔ مصوروں کا مقام بلند رہا ہے، درباروں میں اُنہیں ہمیشہ عزت دی گئی ہے۔ مصوری کے لیے درس گاہیں تھیں اور یہاں کے تربیت یافتہ مصور مختلف علاقوں میں بلائے جاتے تھے، خود حکمران اس فن کے عاشق تھے، ایسے کئی حکمرانوں اور ان کے وزیروں کے نام ملتے ہیں جو خود مصور تھے اور مصوری کے فن پر گہری نظر رکھتے تھے، ان میں چند شخصیتوں کا ذکر کیا جاچکا ہے۔ 'باغ' اور اجنتا کے غاروں میں فرسکوں کے نمونے اس حاوی رجحان کی غمازی کرتے ہیں۔ مصوروں کی تربیت میں مذہب کے تقدس اور یوگ دونوں کو بڑی اہمیت حاصل تھی، مصوروں کو اشلوک اور منتر سکھائے جاتے تھے اور ان کی بہتر ادائیگی کا انداز سکھایا جاتا تھا، تصویر بناتے ہوئے کہاں سانس کو روکنا ہے اور کہاں چھوڑنا ہے، دیوتاؤں اور رشی منیوں کی تصویر بناتے ہوئے کون سے اشلوک اور کون سے منتر کس انداز سے پڑھے جائیں خصوصاً دیوتاؤں کی آنکھوں کو بناتے ہوئے منتروں کو خاص اہمیت دی جاتی تھی، فنکاروں کی انگلیوں کی جنبش کے ساتھ "یوگ" کی تربیت وابستہ تھی، ہندوستانی مصوروں نے بعض خاص رنگوں کی جانب یقیناً زیادہ توجہ دی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ خطوط، پیمائش اور بنیادی نقوش کی طرف ان کی توجہ زیادہ ہے۔ انہوں نے یہ ثابت کردیا ہے کہ خطوط اور بنیادی نقوش کے فنکارانہ ابھار کی پرکاری تمام حسن کو گرفت میں لے سکتی ہے۔ وسعت گہرائی، لوچ، لچک، روانی، نزاکت، تناسب، توازن اور ہم آہنگی کے لیے خطوط کی فنکارانہ پیش کش کافی ہے۔ بنیادی سچائی یہ ہے کہ ہندوستانی مصوروں اور فنکاروں نے اپنے موضوعات کو ہمیشہ زندہ اور متحرک تصور کیا ہے اور اس یقین کے ساتھ عمل میں مصروف ہوئے ہیں کہ یہ موضوعات خود اپنے اظہار کے لیے فارم کی تلاش میں ہیں۔ باغ اور اجنتا کی تصویریں جن صورتوں میں محفوظ ہیں ان سچائیوں کو بخوبی سمجھاتی ہیں مذہبی اور مابعد الطبیعاتی روحانی تجربوں نے رومانیت کے دائرے میں بڑی کشادگی پیدا کی ہے۔ اجنتا کے غار 17،16 میں رومانیت اور فطرت کے حسن سے وابستگی کے رجحان کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ یہاں قدیم ہندوستانی روایات اور بدھ آرٹ کی خوبصورت آمیزش کا بہتر مطالعہ ہو سکتا ہے۔

'اجنتا' اور 'باغ' کی تصویروں کو دیکھتے ہوئے ماہرین نے ہندوستانی مصوری کی چار نمایاں جہتوں کی نشاندہی کی ہے

- ستیہ-------روحانی عظمت اور رفعت
- دنانک۔-------رومانی تجربوں کے نغموں کا آہنگ
- ناگر،-------شہری زندگی کے تجربوں کے نقوش جن میں جنسیت، عریاں نگاری، محبت، لذت، لمسی کیفیت اور جنسی مسرت کو اہمیت

حاصل ہے۔

اور ● مشر ------ متضاد اور مختلف موضوعات!

اجنتا اور 'باغ' کی تصویروں اور اعلیٰ اقدار اور ارفع خصوصیات کو سمجھنے میں یہ اشارے مدد کر سکتے ہیں:۔

- لمسی لذتوں اور دیکھے ہوئے محسوس کیے ہوئے جسم اور ان کے تناسب سے زیادہ محسوس سچائی پر نظر۔
- یہ اعتماد کہ پیکر کے لیے فارم نہیں ہوتے بلکہ جو فارم بنتے ہیں وہ خود سچائی ہیں۔ فنکار خاکوں میں کسمساتی سچائی کو ابھارتا اور پیش کرتا ہے۔
- فنکاروں کی تربیت میں سانسوں کے زیر و بم، پورے جسم کے باطنی فطری تحرک، دل کی دھڑکنوں اور خون کی گردش کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ مجموعی طور پر یہ پیکروں کو محسوس کرنے کے ذرائع ہیں۔
- علامت پسندی کا رجحان!
- تخلیقی سطح پر یہ کاوش کہ جو تصویر بنے وہ اپنی تکمیل کا مکمل احساس عطا کرے کسی قسم کی کمی کہیں محسوس نہ ہو۔
- اقلیدسی نقوش اور اقلیدسی آہنگ۔
- اسطور آفرینی کی فضا کا احساس۔
- مذہب اور اعتقاد سے وابستہ پیکروں (ICON) کو شخصی سطح پر ابھارنے کا رجحان۔
- افقی سطحوں کے احساس کے ساتھ پس منظر کو بہت اوپر لے جانے کا رویہ۔
- درمیانی حصے کو نیچے لانے کا رجحان۔
- سامنے کے منظر کو درمیانی حصے سے اور نیچے لا کر نگاہوں کا مرکز بنانے کی خواہش!
- موضوعات کے دائروں کے وتریا قطر کی طرف توجہ تاکہ دور سے ان کا حسن نظر آجائے۔
- خطوط کے ذریعہ تخلیقی قوت کا اظہار!
- اظہار کی حسیت
- خاکوں، تصویروں یا ڈرائینگ کی اثر پذیری، خاکے، سریع التاثیر ہیں فوراً محسوس ہوتے ہیں۔
- نقشوں اور نمونوں کی جمالیاتی فسوں گری!
- جمالیاتی اور مذہبی تجربوں کی ایسی آمیزش یا ہم آہنگی کہ تجربوں کی سطح حد درجہ بلند ہو جائے۔
- زندگی کی وحدت کا جمالیاتی احساس، یہ اعتماد کہ مصوری، موضوع کے حسن کو انتہائی بلندیوں تک لے جا سکتی ہے اور حو اس کو زیادہ جمالیاتی آسودگی عطا کر سکتی ہے۔
- عورتوں کے پیکروں کی ایسی جہتوں کو نمایاں کر سکتی ہے جو عام طور پر نظر نہیں آتیں۔
- مابعد الطبیعاتی خصوصیتوں کو حقیقی صورتیں عطا کرتے ہوئے اس بات کا احساس کہ مصوری فطرت کی نقالی نہیں بلکہ حقیقتوں کے آہنگ کا جمالیاتی اظہار ہے۔!
- آہنگ کے جمالیاتی اظہار کے لیے حیاتی سطح پر روشنی اور سائے اور رنگ کو محسوس کرنے کی کوشش اور ان کا مناسب استعمال۔
- بدھ، بودھیستو اور راہبوں کے پیکروں کی پیش کش میں اس بات کا خیال کہ کہاں اور کس حد تک روحانی جلا دینا ہے کس پیکر کو کس حد

تک پرنور بنانا ہے۔

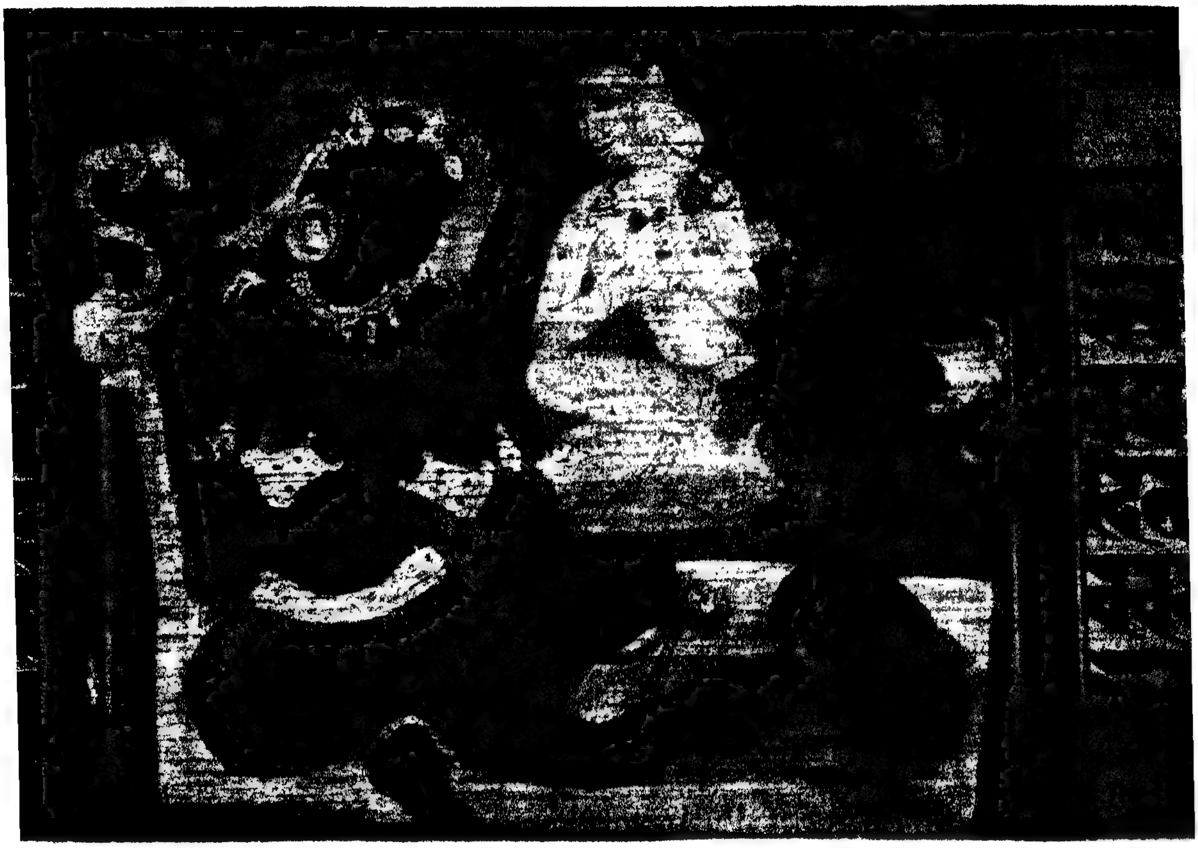
- بدھ کے پیکروں میں پاکیزگی، صفائی استحکام، تابندگی، متانت، سکون، وقار، تحیر، گہرائی پر خاص نظر، پیکر لاہوت کے مظہر کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کہ اسے موجود شخصیت سے علاحدہ کر کے بھی محسوس کیا جا سکے، اس اعلیٰ تربیت کا خیال کہ اس کی تصویر کشی خلا کو پُر کرنے کی جمالیاتی کاوش ہے۔
- راہبوں کے لباس اور شہزادوں کے زیورات کو متحرک بنانے کا واضح رویہ!
- داخلی تحرک اسلوب میں نمایاں، جس سے حواس کو جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی رہے۔ رقص کرتے ہوئے پیکروں، رقص اور متحرک پیکروں میں اسلوب کا حسن متحرک 'جانوروں' کھلتے ہوئے پھولوں اور درباروں کے مناظر میں اس کے جلوے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فنکاروں نے ان کے تحرک کو باطن میں مرتب کیا ہو۔ پھر انہیں تخلیق کی صورت عطا کی ہو۔
- فنکارانہ تحرک کا دوسرا پہلو گھوڑ سواروں کے جلوس، سپاہیوں کے بڑھتے ہوئے قدموں، چوسر کے کھیلوں اور شکار کے مناظر میں ہے۔
- ڈرامائی عناصر توجہ طلب، عشق، فراق، مسرتوں اور سوز و گداز سے بھرے جذبوں اور روحوں کے پراسرار سفر میں ڈرامائی کیفیتیں!
- روحوں کے پراسرار سفر میں ایک سطح سے دوسری سطح کا احساس دلاتے ہوئے ڈرامائی خصوصیتوں پر خاص نظر!
- مظاہر قدرت اور انسان دوستی کے بھرپور جذبے کی ایسی آمیزش کہ روحانی عظمت کی برتری اور رفعت کا شعور حاصل ہو۔
- تیور اور مدرا میں نزاکت اور لطافت، بھرپور جسموں میں فوق الفطری اور پراسرار کیفیتیں، اعضاء کے پرمعنی تیوروں میں آفاقی اقدار کا شعور!
- جاتکوں کو پیش کرتے ہوئے انسان دوستی کے جذبے کے اظہار کا خاص خیال، اخلاقی نکات اور اعلیٰ اقدار کے لیے ذات کی قربانی کے مفاہیم کی جمالیاتی پیش کش!
- ایک ہی منظر کو مختلف انداز سے پیش کرنے کا رجحان!

اجنتا میں بیس سے زیادہ اسالیب کی پہچان کی جا چکی ہے۔ یونانی، رومی اور عجمی اثرات کے ساتھ چینی اثرات بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ وسط ایشیا کے مختلف علاقوں کی فنکاری سے رشتے کی بھی پہچان ہوئی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ تصویریں ہندوستانی تہذیب کے مزاج اور تہذیبی اور تمدنی آمیزش کی نمائندگی کرتی ہیں اس لیے کہ ان میں ہندوستان کی روح جلوہ گر ہے۔

150 سال قبل مسیح سے 650ء تک کی عمدہ فنکاری کے نمونے یہاں موجود ہیں۔ غار 8، 9، 10، 12 اور 13 میں بدھ ازم کے ابتدائی تصورات جمالیاتی جہتوں کے ساتھ پیش ہوئے ہیں اور باقی غاروں میں مہایان بدھ ازم، کے جمالیاتی نقوش جذب ہیں۔ تمام غاروں میں بدھ اور ہندو آرٹ کی آمیزش کے جلوے بکھرے ہوئے ہیں۔ بہت سے عمدہ تخلیقات کے نمونے 600ء سے 650ء تک کے ہیں۔

اجنتا ایک بڑے عہد کے اُس اجتماعی زاویۂ نگاہ کی آخری علامت ہے کہ جس کی بنیادی امتیازی خصوصیت انسان میں الوہیت اور الوہیت میں انسان کو محسوس کرنا ہے۔

ہندوستانی فنکاروں نے لکڑیوں اور کپڑوں پر جو تصویریں بنائی تھیں وہ ضائع ہو چکی ہیں آٹھویں صدی عیسوی سے قبل کی تصویر میں (تصویریں) موجود نہیں ہیں، جو پرانی تصویریں ملی ہیں وہ ممکن ہے نویں صدی عیسوی کی ہوں وثوق کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ پالا آرٹ کی روایت کا تسلسل عرصہ تک قائم رہا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض وہ تصویریں جو پالا کہی گئی ہیں ان کی روایت سے رشتہ نہیں رکھتیں۔ چکر کی تکنیک بدھ اور ہندو فنکاروں کے ذہنی رشتوں کی خبر دیتی ہے۔ بدھ آرٹ میں یہ تکنیک خوب استعمال ہوئی اور مصوری کے عمدہ نمونے سامنے آئے۔ اسے "ہیرے کے رتھ" (واجرائینا) کی تکنیک بھی کہتے ہیں جو تصویروں کے مزاج کے پیش نظر بدھ تکنیک ہے۔ روحانی سفر میں مختلف راہیں ہیں کسی بھی راستے کا انتخاب کیا جا سکتا ہے، اس بنیادی خیال نے مصوروں کو متاثر کیا اور انہوں نے اپنے اپنے طور پر بدھ کی نہ جانے کتنی تصویریں بنائیں۔ تصویر کشی یا مصوری کی علامتوں(Graphic symbols)کو جنہیں ینتر (Yantra)، کہتے ہیں اہمیت دی گئی ہے۔ تنتر اور 'دھارانی' (سحر انگیز محاورہ) کے اظہار کے لیے ان علامتوں سے کام لیا گیا، دکھائی نہ دینے والی قوتوں کے لیے دائروں، مربعوں، مثلثوں اور خط مستقیم سے مدد لی گئی۔ بدھ فنکار بھی تصویریں بناتے ہوئے منتر پڑھا کرتے تھے اور اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ خود اپنے باطن میں ان دیکھی صورت اور اس کے جمال کا احساس پیدا کر دیا جائے۔ جب تک تجربہ باطن میں فنکار کی روشنی نہیں بنتا، اس وقت تک اعلی تخلیق ممکن نہیں ہے۔ یہ احساس بڑا غیر معمولی ہے۔ اسی احساس کے ساتھ بدھ فنکاروں نے تارا، منجری، اپتابھ، متر بودھیستوں وغیرہ کی تصویریں بنائی ہیں انہیں یہ سمجھایا گیا تھا اور ان کا یہ عقیدہ تھا کہ بدھ پراجناپارمیت ہیں یعنی وہ وجدان اور علم جو بہت دور ہے، مصوروں اور مجسمہ سازوں کو "پراجناپارمیت" سے تخلیقی سطح پر رشتہ قائم کرنا ہے تب ہی وجدان اور علم کی سچی روشنی حاصل ہو گی اور عمدہ فن خلق ہو گا۔ بدھ کی اسی صورت نے بدھ فنکاروں کے ذہن کو 'عظیم ماں' سے قریب کر دیا اور ایک نسوانی پیکر ابھر کر سامنے آیا۔ کائنات عظیم ماں کے 'رحم' یا 'گربھ' کی صورت ابھری۔ 'عظیم ماں' جو وجدان اور علم کا بنیادی سرچشمہ ہے اپنے گربھ کے ساتھ بہت دور چلی گئی ہے اور ہم نے رحم مادر سے جنم لے کر خود کو اس زمین پر رکھ چھوڑا ہے۔ 'گربھ' یا رحم مادر میں واپسی کا رجحان توجہ طلب ہے۔ غاروں کی تعمیر اور ان کی نقاشی اسی لاشعوری خواہش یا آرزو کی تصویر ہے۔ "سبز اور 'سفید' تارا کی تخلیق ہوئی۔ یہ دونوں انسان کو سچائی کا عرفان عطا کرتی ہیں۔ مصوروں اور مجسمہ سازوں نے ان دونوں پیکروں کو کبھی ایک وجود کی صورت نقش کیا ہے اور کبھی ایک وجود کے دو مختلف پہلوؤں کی صورت تارا کی تاریخی شخصیت کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ ساتویں صدی میں تبت کے ایک راجا کی دو بیویاں تھیں ایک چینی اور دوسری نیپالی، ان دونوں نے اپنے اپنے طور روحانی منزلیں طے کیں اور وہ کائنات میں بھی اڑتی پھرتی ہیں۔ مصور اور مجسمہ ساز اپنے تخیل سے ان کے پاس پہنچتے ہیں وہ دونوں چھلاوا ہیں لہذا انھیں آسانی سے پانا مشکل ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ تارا کا لفظ "تاراجاتی" سے نکلا ہے جس کا مفہوم ہے "عظیم ماں" وہ عورت جو تحفظ دیتی ہے، حقیقت جو بھی ہو فنی اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے یہ باتیں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔

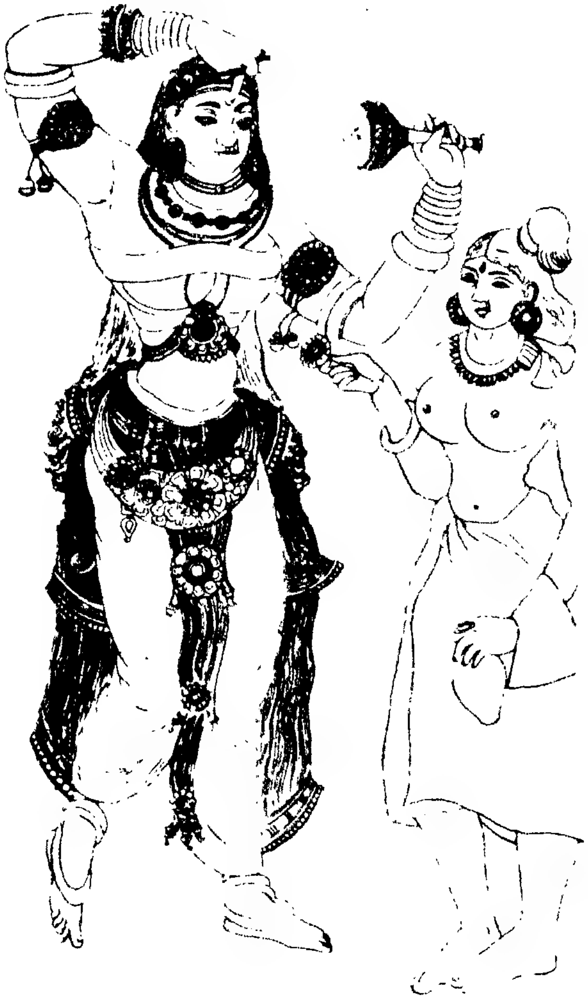


شیام تارا (سبز تارا)

☆ بدھ مصوری کا ایک شاہکار

’تارا‘ کی جو تصویریں بنائی گئی ہیں ان میں ممتا، تحفظ، آسودگی، نگہبانی وغیرہ کے ساتھ نسوانی حسن کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ سرخ اور سفید رنگوں میں تارا کی تصویریں دعوت غور و فکر دیتی ہیں ان تصویروں میں التباس کا حسن توجہ طلب ہے۔

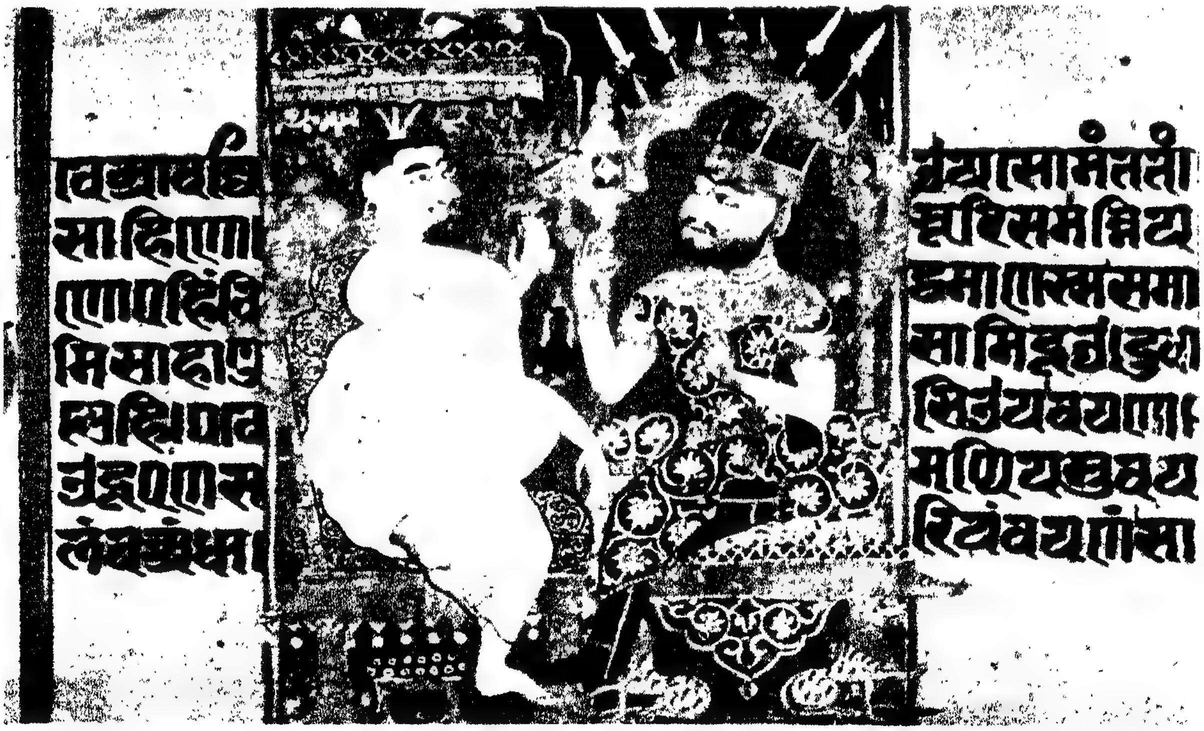
نالندہ (بہار) میں بدھ، بودھیستو، دھیانی بدھ اور تارا کی بے شمار تصویریں بنائی گئیں، بدھ افکار و خیالات اور ’جاتکوں‘ سے جانے کتنے کردار نقش ہوئے، کہانیوں کو بھی نقش کیا گیا، ان تصویروں کے لیے فنکاروں کی تعلیم و تربیت کا یہاں مناسب انتظام تھا، ’گرو فنکار پہلے بدھ تعلیمات کا درس دیتے، ان کے رموز و اسرار سمجھاتے پھر تصویریں بنواتے۔



ناگ مُلتی

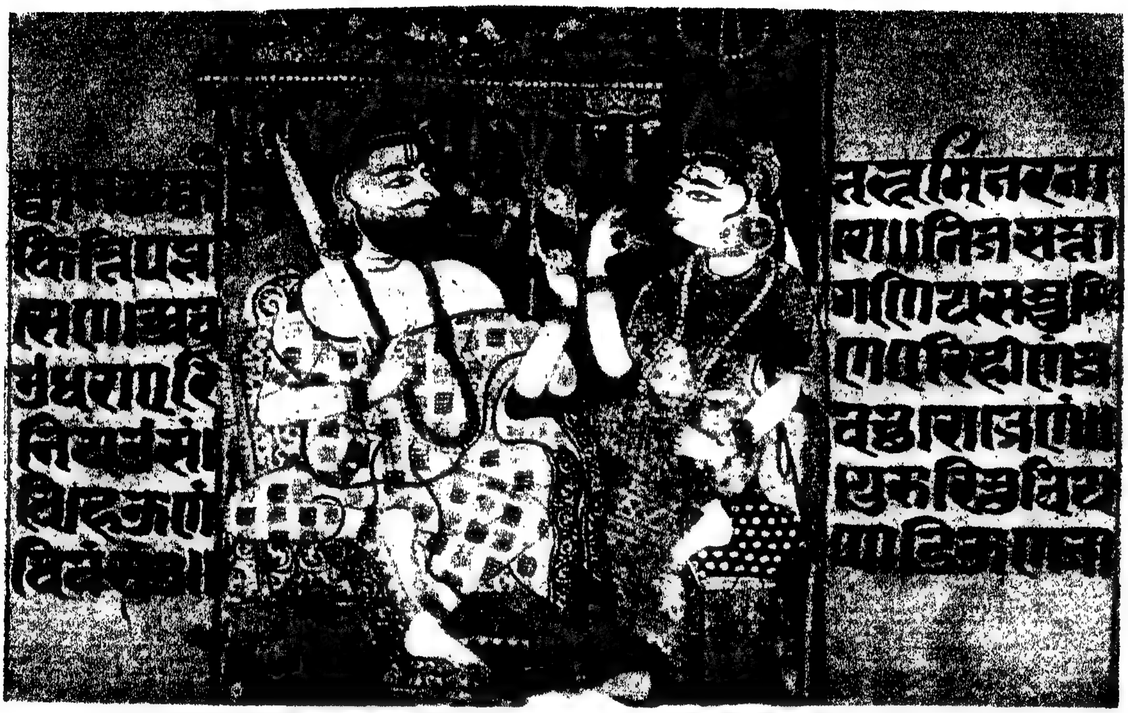
چودہویں صدی عیسوی

ان میں سے بہت سی تصویریں مخطوطات میں محفوظ کی گئیں۔ پیائش کو مصوری میں بڑی اہمیت حاصل رہی ہے نالندہ کے مصوروں نے اسے اور زیادہ اہم بنادیا تھا، نالندہ ہی میں اس سچائی کا احساس ہوا کہ اگر سر سے گال تک مناسب پیائش کی جائے تو بہتر صورتوں کی تشکیل ہو سکتی ہے۔ تصویروں کو بڑھانے اور گھٹانے یا چھوٹا کرنے کا بھی انھوں نے خاص طریقہ اختیار کیا۔ ان کے پیش نظر یہ بات بھی تھی کہ دور سے تصویر دیکھنے والوں کا تاثر کیا ہو سکتا ہے اور نزدیک سے مشاہدہ کرنے والوں کا تاثر کیا ہو سکتا ہے۔ انہوں نے ایسی تصویر کشی کی ہے جس سے دور اور نزدیک سے مشاہدہ کرنے والوں کو یکساں جمالیاتی آسودگی حاصل ہو اس تکنیک کی مناسب تربیت ہوتی تھی اسے(Kshayavriddi) کی تکنیک سے تعبیر کیا گیا تھا اس تکنیک نے مجسمہ سازوں کو بھی شدت سے متاثر کیا ہے۔ ڈرائینگ یا لیکھ کے لئے موزونیت اور صاف ستھری لکیروں کی مناسب تربیت پر زور دیا گیا۔



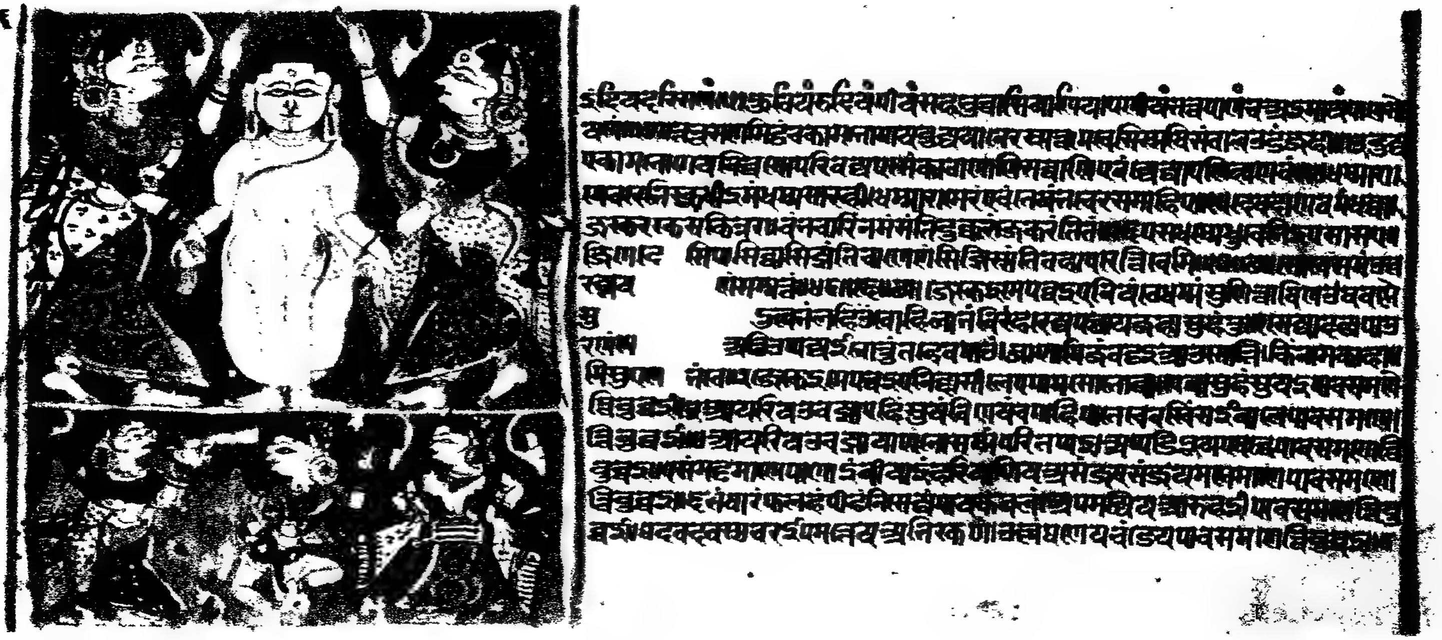
جین مصوری 1400

(پرنس آف ولس میوزیم بمبئی)



جین مصوری 1400
(پرنس آف ولس میوزیم بمبئی)

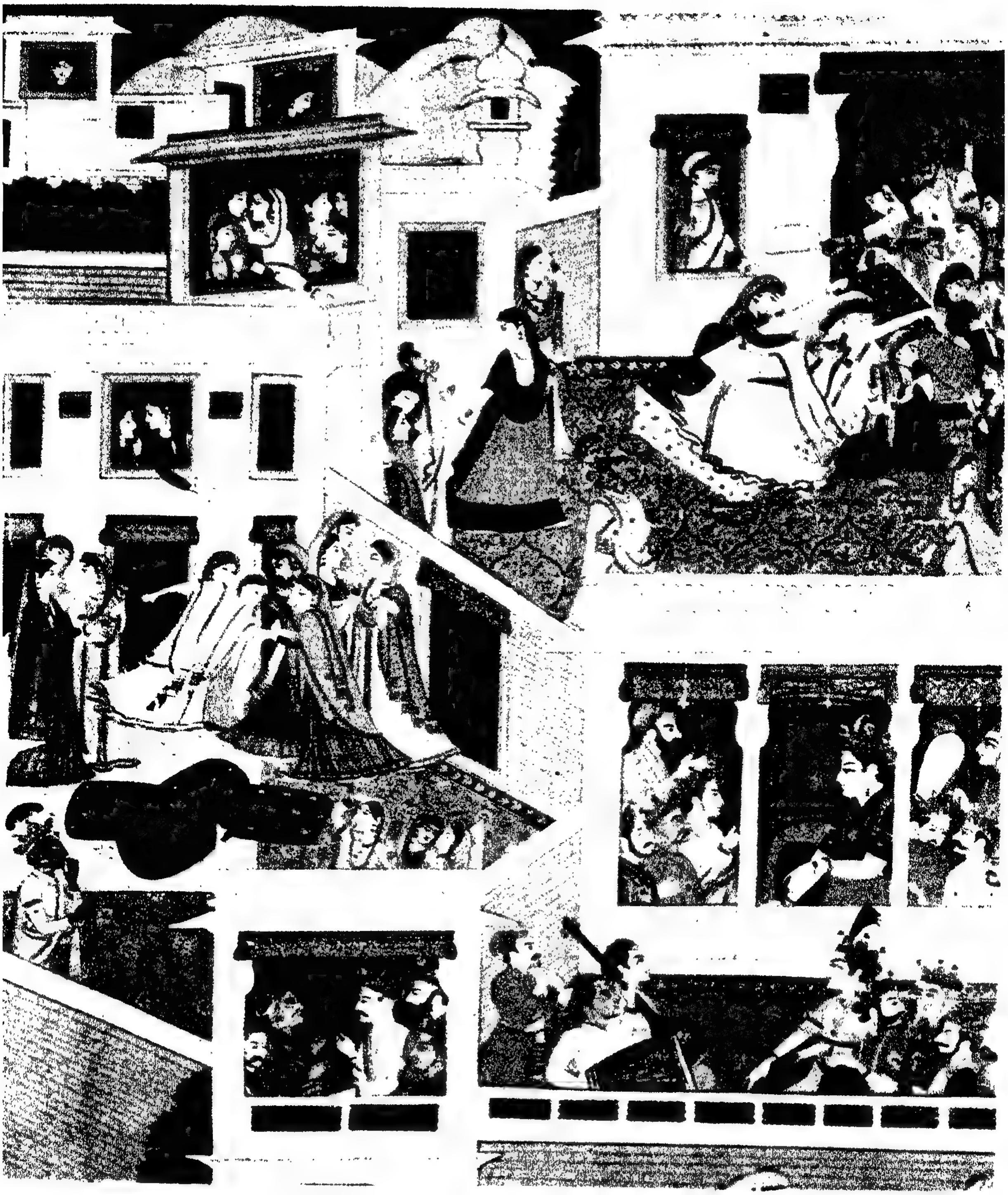
نالندہ کے مصوروں نے مرکزی پیکر اور ضمنی پیکر کے باطنی رشتوں کو اجاگر کیا ایک ہی 'کینوس' پر ایک سے زیادہ تجربوں کو پیش کیا گیا اور ان میں معنوی ربط قائم کیا گیا۔ مرکزی پیکر کے ساتھ جو علامتیں استعمال ہوئیں وہ ان پیکروں کی شعاعوں کے ساتھ سامنے آئیں۔ بدھ اور جین مصوروں نے ایک دوسرے کا اثر قبول کرنا شروع کیا اور ہند ایرانی آرٹ سے بھی متاثر ہونے لگے۔ مصوری کے نئے اسالیب پیدا ہوئے، بہت سی اعلیٰ قدروں اور عمدہ روایات سے رشتہ ٹوٹ سا گیا، دو جہتی تصویریں بننے لگیں جن میں اعتقادات کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ جین فنکاروں نے اس رجحان کو زیادہ بڑھایا، شدت احساس سے زیادہ اعتقادات کی شدت نمایاں ہونے لگی، سیدھی لکیروں کا استعمال زیادہ ہونے لگا اور ان ہی میں شدت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی پہلے کے اسالیب مرکب اور پیچیدہ ہوتے تھے، مرکب کیفیتوں کا حسن متاثر کرتا تھا، علامتوں کی مرکب صورتیں اور ان کی پیچیدگی حسن کے جن مظاہر کو پیش کرتی تھیں وہ بات ہی کچھ اور تھی اقلیدسی پیکروں کا جلال و جمال ہی کچھ اور تھا، یہاں صاف خدوخال نظر آنے لگے چہروں میں یکسانیت سی پیدا ہو گئی، مصوروں نے تجربوں کو صاف اور واضح محاوروں میں پیش کرنا شروع کر دیا۔ پہلے فنکار اگر ایک ہی نہ ٹوٹنے والی لکیر سے کام لیتے تھے تو اس سے مرکب علامتوں کی تشکیل کر دیتے تھے، اب صورت یہ ہو گئی کہ سیدھی لکیروں نے جمالیاتی آسودگی کا وہ سامان فراہم نہ کیا جو روایات کا تقاضا تھا، غیر متحرک پیکروں کی غیر متحرک جہتوں کا احساس ملنے لگا۔ پس منظر میں رنگوں کا استعمال زیادہ ہونے لگا۔ جس کی وجہ سے موضوع اور پس منظر میں بہتر ہم آہنگی پیدا نہ ہو سکی، سہ جہت التباس کی مصوری کا خوبصورت اسلوب جیسے دیکھتے ہی دیکھتے گم ہو گیا، اس بات کی کوشش کی گئی کہ پیکروں کو زیادہ سے زیادہ محسوس اور دیدہ زیب بنایا جائے اور رنگوں کو زیادہ سے زیادہ گرم کیا جائے، بدھ کی ایسی تصویریں بنائی گئیں جو گہرے سرخ رنگوں میں ہیں اسی کے ساتھ دوسرا رجحان یہ رہا کہ رنگوں کا استعمال کم سے کم کیا جائے اور بہت ہی مدھم رنگوں کو منتخب کیا جائے۔ بدھ اور مہاویر کی ایسی بہت سی تصویریں ہیں جو کبھی تیز رنگوں میں تھیں اور انھیں پھر مدھم رنگ دیے گئے۔ آرائش و زیبائش کا رجحان بڑھا تو پس منظر کو شوخ اور تیز رنگوں سے بہت بوجھل کر دیا گیا، پتوں پر بھی گہرے سرخ رنگ کا استعمال کیا گیا اور ان کی مدد سے تصویریں ابھاری گئیں، چینی فنکاروں کی تصویروں میں مرد، طاقت اور قوت کا مظہر ہے اور عورت نزاکت اور لطافت کی علامت، لیکن ساتھ ہی بعض فنکاروں نے عورت کی چھاتیوں کو زیادہ بھاری کرنے کی کوشش کی ہے۔ آنکھوں اور چہروں کی تراش خراش میں بھی مبالغے کو بہت دخل ہے۔ جین مصوروں نے تفصیل کے آرٹ کو بھی فروغ دیا اور جین اعتقادات کے ساتھ ابھرے ہوئے پیکروں کو مرکزی حیثیت دی۔ ان کی زندگی کے واقعات کو نقش کیا اور آرائش و زیبائش کو فروغ دیا۔ کپڑوں اور زیورات اور چہروں پر بھی جین مصوروں کی فنکاری ملتی ہے۔ چھوٹے کینوس میں تخلیق کے عمل کی یہ مثالیں بھی توجہ طلب ہیں جین مصوروں نے 'جیو' (Jiva) کایا (Kaya) اور 'سکندھا' (Skandha) وغیرہ کے تصورات کو مختلف انداز سے نقش کیا، مادہ اور روح کے متعلق جین اعتقادات کو مختلف پیکروں سے سمجھانے کی کوشش کی۔ مذہبی اور فلسفیانہ نکات نے تفصیل کے آرٹ کا تقاضا کیا اور اسے پورا کرنا پڑا۔ کسی ایک پیکر میں معنی خیزی اور وجود کے ارتعاشات کی اتنی جہتیں پیدا نہ ہو سکیں جو ہندوستانی مصوری اور مجسمہ سازی میں جلووں کی صورتوں میں رہی ہیں۔ جین مصوری نے بھی ایک بڑی روایت کی صورت اختیار کر لی۔



☆ خوبصورت عورتوں کے جھرمٹ میں بھی راہب تپسیا میں گم ہے!
پندرہویں صدی کے ایک مذہبی مخطوطے پر ہندوستانی مصور کے خوبصورت قلم کی جنبش!
(جین آرٹ)

مہاویر کے واقعات کو نقش کرنے کے رجحان نے دوسرے فنکاروں کو بھی متاثر کیا۔ گجرات دبستان میں بھی یہ روایت کام کر رہی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ گجرات دبستان جین مصوری کی روایت کا ایک بڑا سنگ میل ہے۔ راجستھان اور مالوہ کے فنکاروں نے بھی اس روایت کو قبول کیا، چالوکیہ راجاؤں نے سرپرستی کی۔ گجرات میں ان کی حکومت 961ء سے تیرہویں صدی کے آخر تک رہی جین آرٹ نے گجرات کے فنکاروں کی ذہنی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ جین مصوری اور مجسمہ سازی کے بڑے دوررس اثرات ہوئے ہیں، کونارک کے مندر (اڑیسہ) میں جین اثرات کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ مسلمانوں کے آنے کے بعد بھی جین اسالیب زندہ رہے۔ سولہویں صدی میں بھی فنکاروں نے عمدہ تصویریں بنائیں اور قابل قدر مجسمے تراشے، راجپوت مصوری پر بھی ان اسالیب کے گہرے اثرات رہے۔ کلپ ستر، (مہاویر کی زندگی اور دوسرے کئی جینی مہاتماؤں کے حالات پر مشتمل کتاب) اور کالا کاچاریہ کتھانا کا (Kala Kacharya Kathanaka) میں جین بھکشو کالا کا کی بہادری کی داستان ہے (اجین کے راجا نے ان کی ہمشیرہ کا اغوا کیا تھا اور انہوں نے اسے واپس لینے کا عہد کیا تھا) اس میں جو تصویریں ہیں ان سے جین مصوروں کے رجحانات اور ان کے محاوروں اور تکنیک کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ہندوستانی مصوری کا مطالعہ کرتے ہوئے اس سچائی کا احساس ہوتا ہے کہ اس ملک کے مصور تصویروں کی تخلیق کرتے ہوئے ملکوتی حسن تلاش کرتے ہیں، اس عمل میں مصوری کا بھی بعض دیگر فنون کی طرح ایک عمدہ جمالیاتی معیار قائم ہو گیا ہے، ہندوستان کے نظام جمال میں اسے ممتاز درجہ حاصل ہے۔ صرف عورتوں کے جسم اور ان کے جسم کی مترنم حرکتوں کا مطالعہ کیا جائے تو اس جمالیاتی معیار کی بخوبی پہچان ہو جائے گی۔ عورتوں کے مجسموں اور ان کی تصویروں میں سحر انگیز جمالیاتی نکات ملتے ہیں اس طرح بدھ اور بدھیستو کے پیکروں میں ہندوسانی جمالیات کا ایک مثالی معیار ملتا ہے۔ حسن پرستی اور حسن پسندی کا رجحان اپنی مثال آپ ہے۔ گپت عہد میں (320ء۔600 عیسوی) ہندوستانی مصوروں نے اپنے احساس حسن کو جس شدت سے نمایاں کیا ہے وہ مصوری کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ابتدا میں دیواروں پر نقاشی اور تصویر کاری کا رجحان ملتا ہے اس رجحان نے اقلیدسی صورتوں کی تکنیک کو زیادہ اہمیت دی تھی لہٰذا جو نمونے ملتے ہیں ان سے زاویوں، دائروں اور مثلثوں کے حسن کی پہچان ہوتی ہے یہ حسن سادہ نہیں ہے گنجان ہے۔ فنکارانہ بندش اور وحدت اثر اس کی امتیازی خصوصیات ہیں۔ مصوری میں سحر انگیزی کی ابتداء ان ہی دیواری تصویروں سے ہوتی ہے۔ بھاج کے غاروں میں ستونوں پر مصوری کے جو آثار ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دوسری صدی قبل مسیح سے ہندوستانی مصوروں نے سحر انگیز فنکارانہ بندش میں کتنا بلند مقام حاصل کر لیا تھا۔ اس طرح جوگی مار کے غاروں میں پہلی صدی عیسوی کے جو پیکر ملتے ہیں فنکارانہ بندش اور حیرت انگیز پیشکش میں اپنی مثال آپ ہیں، فنکاروں نے برہنہ اور عریاں تصویروں کو پیش کرتے ہوئے اپنے آزاد ذہن کو شدت سے نمایاں کیا ہے۔ اجنتا میں پہلی صدی عیسوی سے چھٹی صدی عیسوی تک کی تصویریں ملتی ہیں۔ یہاں کے پیکروں کے حسن و جمال اور ان کے اسالیب اور ان کی فنی خصوصیات پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اجنتا کی تصویریں ہندوستان کی لطیف ترین تخلیقات ہیں۔ روشنی اور سائے کے فنکارانہ شعور نے ان تصویروں کو حسن کا انتہائی عمدہ نمونہ بنا دیا ہے۔ 'باغ' کے غاروں کی تصویریں چھٹی صدی عیسوی سے تعلق رکھتی ہیں۔ حسن کی نزاکت اور نفاست کا ایک عمدہ معیار ملتا ہے، فنکار بڑے آزاد اور حد درجہ بے باک نظر آتے ہیں۔ جنوبی ہند میں پڈوکوٹہ سے قریب ایک مقام ہے 'ستیانواسال' جہاں چینی مصوری کی فنکاری کے نمونے ملتے ہیں کہا جاتا ہے یہ پالوا مہندر ورمن اول کے دور کی یادگار ہیں۔ 'بدامی' بھی ہندوستانی مصوری کی تاریخ میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں (Mural Painting) کے بعض عمدہ نمونے ملتے ہیں، ایلورا کے کیلاش مندر میں آٹھویں، نویں اور دسویں صدی عیسوی کی میورل مصوری' کے نمونے موجود ہیں۔ اسی طرح کانچی پورم کے کیلاش ناتھ مندر، کی مصوری بھی اپنے فنی محاسن سے آشنا کرتی ہے۔ یہ تصویریں بھی آٹھویں صدی عیسوی کی ہیں۔ تانجور کی دیواری تصویریں ہندوستان کی مصوری کی تاریخ میں نمایاں درجہ رکھتی ہیں۔ عورتوں کی تصویروں میں فنکاروں کا احساس جمال نکھرا نکھرا سا ہے۔ تراونکور میں بھی سوچندرم اور ترمنندی کرہ میں دیواری تصویروں کے آثار موجود ہیں۔ قدیم ہندوستان میں محلوں کی دیواروں پر بھی تصویریں بنانے کا رواج تھا۔

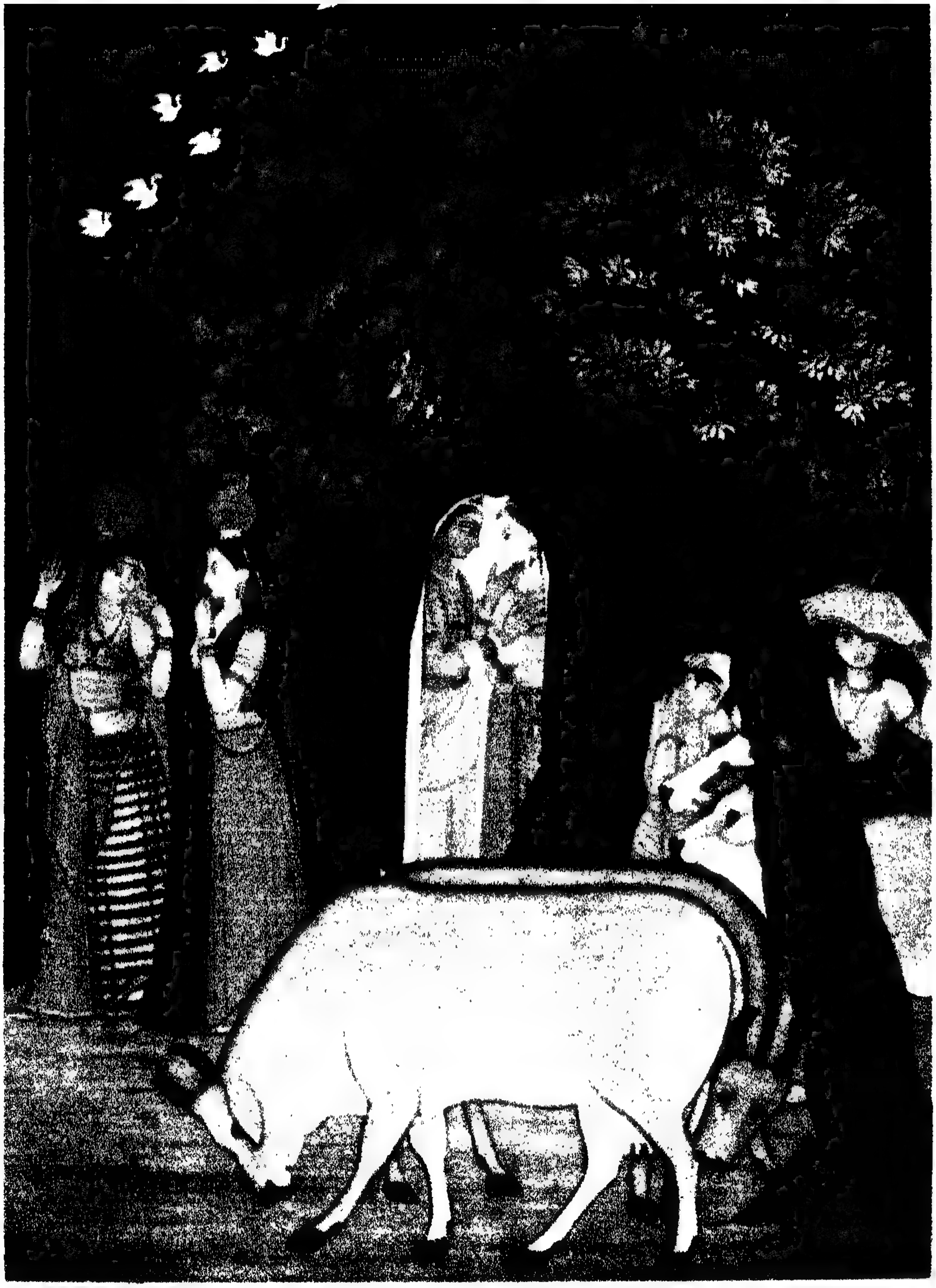


علاقائی مصوری کا خوبصورت نمونہ۔ کرشن ستیہ بھاما کو سمجھا رہے ہیں۔
کانگڑا اسلوب 1800ء
(نیشنل میوزیم نئی دہلی)

ان محلوں میں مٹن چیری محل (کوچین) پدمنابھاپورم محل (ٹراونکور) کانجیورم (کانجی پورم) وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں کہ جہاں کی دیواروں پر اپنے دور اور عہد کے مزاج کے مطابق تصویریں بنائی گئی تھیں۔

ہندوستان کے مختلف علاقوں میں لوک کہانیوں اور لوک گیتوں کی طرح لوک مصوری نے بھی اپنی اہمیت کا احساس دلایا ہے۔ راجستھان کے مصوروں نے تو لوک مصوری کا ایک دبستان ہی قائم کر دیا۔ اسی طرح پہاڑی مصوری نے ملک کی مصوری میں قابل قدر اضافہ کیا۔ آسام، بنگال، بہار، اڑیسہ، اتر پردیش، راجستھان، جموں، کانگڑہ اور دکن کے علاقوں میں لوک مصوری کی روایتیں متحرک رہی ہیں۔

ابتدا سے تصویروں کے جمالیاتی تجربوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ سچائی واضح ہو جائے گی کہ جمالیاتی تجربوں میں موزونیت، یا ہارمونی، کا حسن موجود ہے۔ اسی سے ہمیں جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اسی سے جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ کہیں تصویروں کو دیکھتے ہوئے پہلی نظر میں حسن کا جلوہ نظر آجاتا ہے اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے اور کہیں کچھ دیر دیکھنے کے بعد جن باطنی کیفیتوں کا احساس ہونے لگتا ہے وہ جمالیاتی لذت سے آشنا کرتی ہیں۔ کہیں ایک جذبہ پیکر بن گیا ہے اور کہیں کئی جذبوں کے رنگ شامل ہو گئے ہیں۔ یہاں انبساط حسن اور لذت حسن کی جمالیاتی اصطلاح میں استعمال کی جاسکتی ہیں۔ ہندوستانی مصوروں نے دھیان، کو بڑی اہمیت دی ہے اسی دھیان کی وجہ سے ذہن کا توازن قائم رکھا جاسکتا ہے۔ ذہن ایک موضوع سے دوسرے موضوع کی جانب نہیں جاتا۔ مصور موضوع میں ڈوب جاتا ہے تو آہستہ آہستہ سمادھی، کی منزل پر پہنچ جاتا ہے اور تخلیق ہو جاتی ہے۔ موضوع اور ذہن اس منزل پر ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں۔

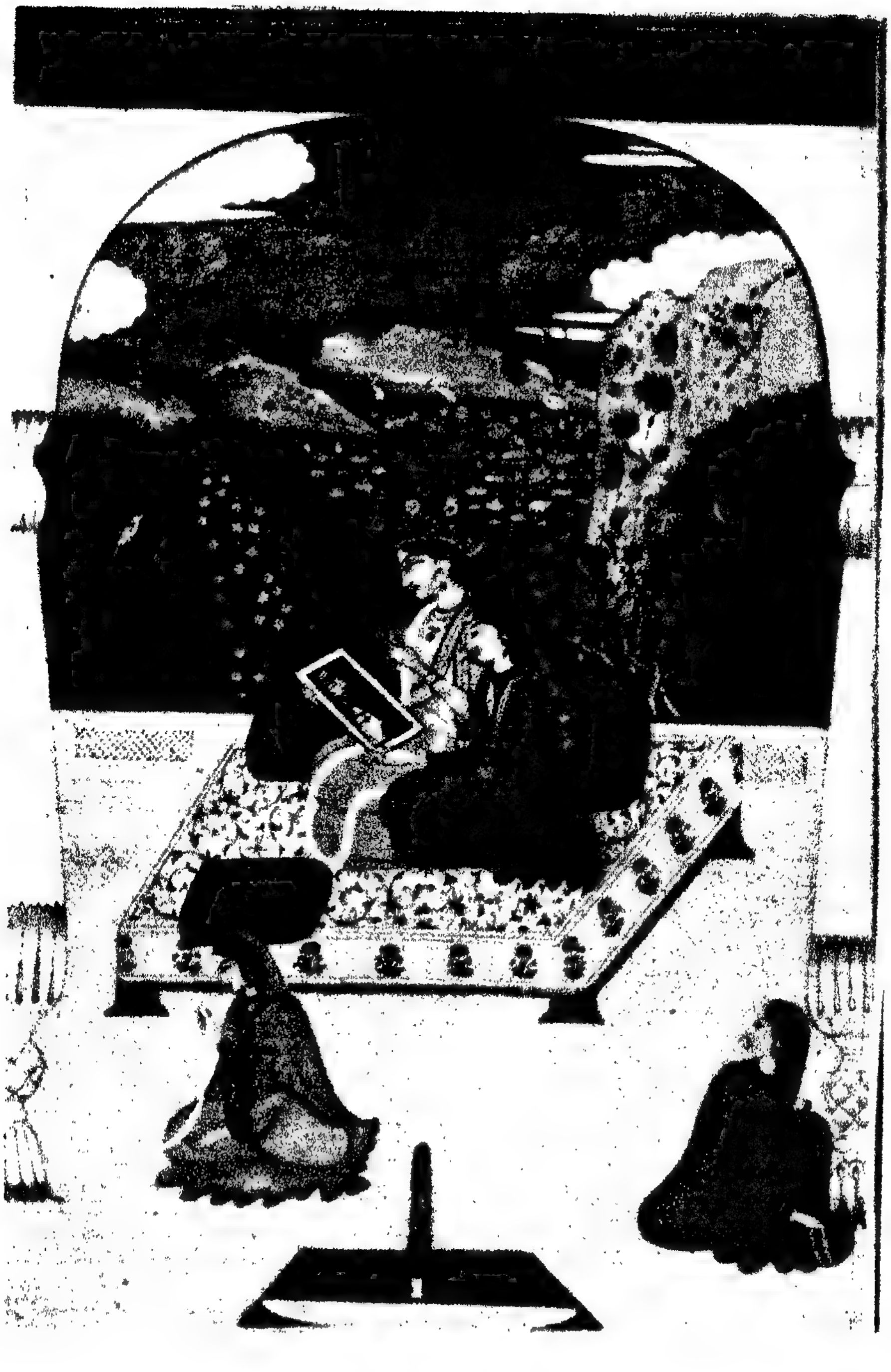


مقامی علاقائی مصوری۔ کانگڑا اسلوب
کرشن اور رادھا موضوع ہیں
لوک ادب سے رشتہ واضح ہے۔
(پنجاب میوزیم پٹیالہ)

اس کتاب میں جو تصویریں شامل کی گئی ہیں ان پر نظر ڈالیے تو فنکاروں کے ذہن کے تحرک کے آہنگ کا احساس ہوگا۔ زمانہ ماقبل تاریخ کی تخلیق شکار، جیسے جو سنگن پور کے ابتدائی فن کا نمونہ ہے۔ لگتا ہے صرف لکیریں ادھر ادھر کھینچ دی گئی ہیں غور کیجیے تو پیکروں کا تحرک اپنے حسن کے ساتھ موجود نظر آئے گا۔ تحرک کا جلوہ ہی اس تصویر کا حسن ہے۔ اجنتا کی تصویروں کو دیکھیے، حسن کا ایک انتہائی مترنم احساس ملے گا۔ مترنم وقار (Rhythmic grace) نے ان تصویروں کو زندگی بخش دی ہے۔ کیلاش ناتھ مندر (کانچی) کی عورت جو آٹھویں صدی عیسوی کی تخلیق ہے اپنے جسم کے تحرک اور اس تحرک کے آہنگ سے جمالیاتی لذت عطا کرتی ہے۔ راجستھان کی تصویر رادھا اور کرشن جو سترہویں صدی میں بنی تھی ایک دلکش رومانی منظر لیے ہوئی ہے، پیکروں کے تحرک اور رنگوں کے استعمال میں فنکار کے دھیان کی پہچان ہو جاتی ہے۔ بدھ کے پیکروں میں صرف گیان کا عمل دخل نہیں ہے اس دھیان کی پہچان ہوتی ہے جو سادھی کی منزل تک لے گیا ہے۔ چھٹی صدی عیسوی کی تخلیق، عورت، باغ، مصوری کا انتہائی عمدہ نمونہ ہے۔ مترنم وقار (Rhythmic grace) کی ایک بڑی مثال ہے بدھ مصوری کے شاہکار شیام تارا (سبز تارا) میں تحرک کا حسن غیر معمولی ہے اور پھر رنگوں کا استعمال غضب کا ہے۔ اسی طرح جین مصوری نے ہندوستان کے نظام جمال میں ایک عنوان قائم کر دیا ہے۔ ہندوستانی مصوری کے نمونے دیکھتے جائیے محسوس ہوگا کہ فنکاروں کے پاس ایک داخلی وجدانی 'وژن' موجود ہے۔

غور کیا ہوگا کہ ہندوستانی مصوروں نے جھکاؤ (Curve) کو بہت اہمیت دی ہے۔ اس کا سبب یہ بھی ہے کہ وہ نیچر یا فطرت سے بہت قریب ہیں۔ پودے، درخت وغیرہ جب نکلتے بڑھتے ہیں تو ماحول سے ان کا تصادم ہوتا رہتا ہے، وہ نکلنا اور بڑھنا چاہتے ہیں، اپنی ذات کی تخلیق کا سلسلہ قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ تصادم کی وجہ سے ان میں جھکاؤ (Curve) پیدا ہوتا ہے۔ انسان کے وجود کا معاملہ بھی یہی ہے اس کے جذبات کے ابھرنے میں بھی تصادم سے واسطہ پڑتا ہے لہذا وہ بھی جھکاؤ یا (Curve) کو اہم تصور کرتا ہے۔ جھکاؤ کا اپنا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے جو زندگی اور اس سے تصادم اور اس کے حسن کو سمجھتا ہے۔ ہندوستانی مصوروں نے رفتہ رفتہ جھکاؤ (Curve) کو ایک آرٹ کی صورت دے دی۔ نسوانی پیکروں کی تخلیق میں جھکاؤ کا آہنگ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

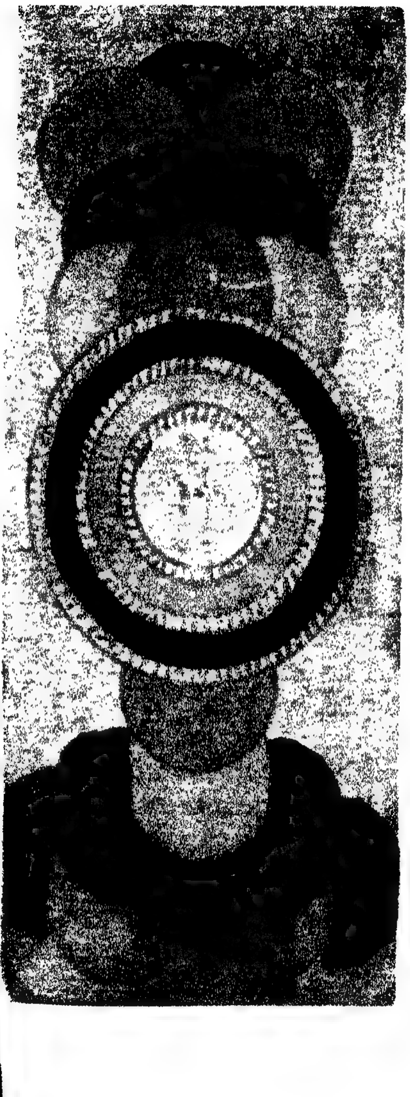
بدھ کی بعض اہم تصویروں کا مطالعہ کیجیے تو فنکاروں کے اہم انتہائی پراسرار رویے کا علم ہوگا۔ بدھ کی تصویر بناتے ہوئے مصور یہ نہیں سوچتا کہ وہ کسی انسان کی تصویر بنا رہا ہے اس کے ذہن میں یہ بات رہتی ہے کہ وہ بدھ کے وجود کی روشنی کی شعاعوں کو پکڑنے کی کوشش کر رہا ہے۔ بدھ کے پیغامات سے جو شعاعیں نکلی ہیں وہی ان کے وجود کی شعاعیں بن گئی ہیں لہذا فنکاروں کا بنیادی مقصد ان شعاعوں کا manifestion ہے۔ بدھ کوئی تاریخی کردار بن کر سامنے نہیں آتے بلکہ زمان و مکاں کی زنجیروں کو توڑ کر ابھرنے والے ایک پیکر بن جاتے ہیں یہ ہندوستانی مصوروں کا بڑا عظیم کارنامہ ہے۔ بدھ کی بعض تصویریں آفاقی بدھیت (universal Buddhahood) کے جوہر کو لیے ہوئے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے جسم کا وجود ہی نہیں صرف شعاعیں ہیں جو بکھری ہوئی ہیں اگر ہندوستانی مصوری کے 50 عمدہ نمونوں کو احتیاط کے ساتھ منتخب کیا جائے تو مجھے یقین ہے کہ ان میں رقص کے جمال کی پہچان مشکل نہیں ہوگی۔ ان تصویروں کی پروقار حرکت اور متوازن آہنگ سے بہتر فنکاری کا ثبوت ملے گا۔

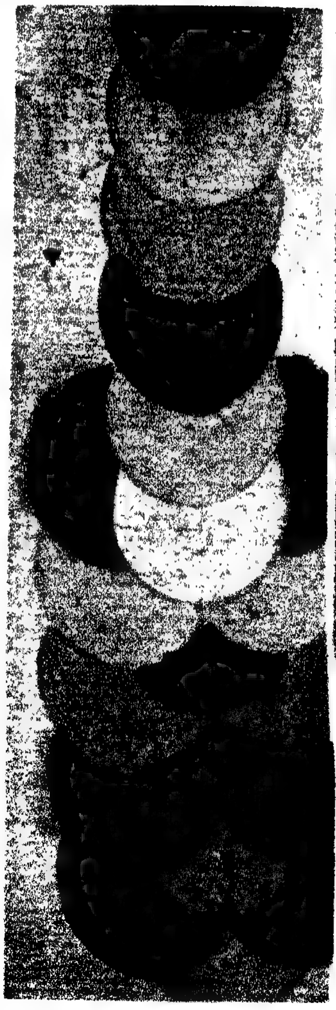


رادھا اور کرشن آئینے میں خود کو دیکھتے ہوئے
علاقائی مصوری کا خوبصورت نمونہ۔ لوک کہانی سے رشتہ واضح
اٹھارہویں صدی گڑھوال (نیشنل میوزیم، نئی دہلی)

خاکوں اور رنگوں کی جمالیات

(ایک)

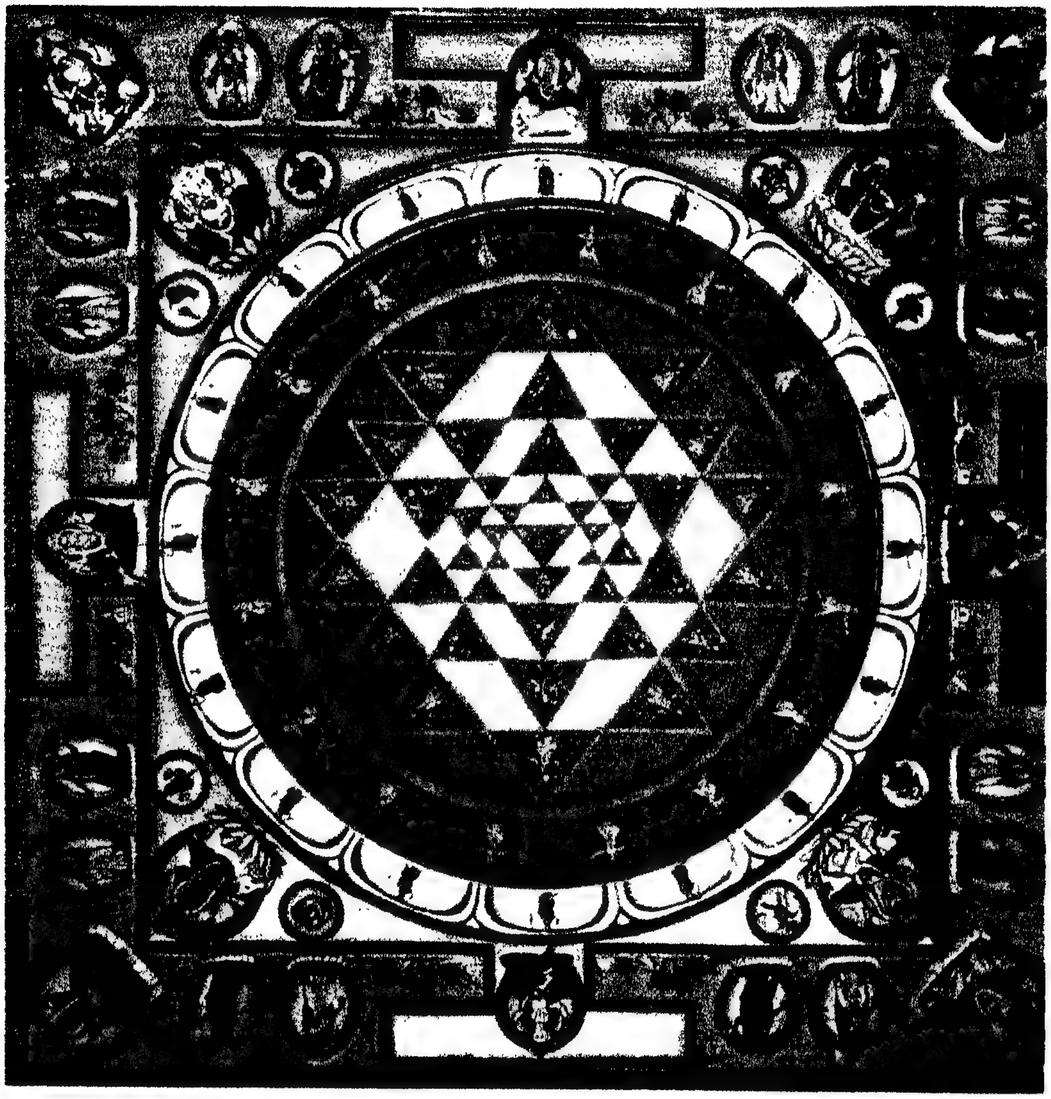




● لکیروں، خاکوں اور رنگوں سے عوامی احساسات اور جذبات کی گہری وابستگی کی تاریخ بھی بہت قدیم ہے۔ ان کا رشتہ جادو، سحر، فسوں اور پراسرار علوم سے بھی ہے۔ ان پراسرار سحر آفریں لکیروں اور نقشوں سے جو قدیم زندگی میں پوشیدہ حقیقتوں سے آشنا کر کے ذہن کو متاثر کرتے تھے۔ ینتروں(**Yantras**) کے وجود کی داستان بھی ماضی کی تاریکی میں پوشیدہ ہے۔ بدروحوں اور بھوت پریت کے اثرات سے بچنے، دشمنوں کے عمل کو روکنے، کامیابی یا فتح حاصل کرنے، دیوی دیوتاؤں کو خوش رکھنے اور پراسرار قوتوں سے باطنی طور پر بامعنی رشتہ قائم کرنے کے لیے مختلف قسم کی لکیریں کھینچی جاتی تھیں اور مختلف قسم کے نقشے تیار کیے جاتے تھے۔

قدیم عقیدہ رہا ہے کہ زندگی صرف وہ نہیں ہے جو سامنے دکھائی دیتی ہے زندگی میں کسی بھی حقیقت یا سچائی کو اس کی پراسرار تہوں اور جہتوں کے بغیر قبول کر لینا غلط ہے اس لیے کہ حقیقت کی پوشیدہ تہیں ہوتی ہیں۔ ہر ایک سطح پر کوئی نہ کوئی جوہر پوشیدہ ہوتا ہے اور ہر جوہر میں زندگی کی کوئی نہ کوئی پراسرار طاقت ہوتی۔ ہے، باطنی طور پر ان جوہروں کی دریافت ضروری ہے کسی بھی طاقت ور جوہر کی دریافت ایک انکشاف ہے دریافت کے ساتھ اس کی توانائی یا انرجی سے ایک حسّی رشتہ قائم کیا جاسکتا ہے۔ جب ایسے رشتے قائم ہو جاتے ہیں تو شعور مادی زندگی کو کسی نہ کسی طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، پوشیدہ قوت فرد یا افراد کی قوت بن جاتی ہے اور کسی بھی رونما ہونے والے حادثے پر مٹھی مضبوط ہو جاتی ہے۔

انسان میں بڑی صلاحیتیں ہیں وہ اپنی خواہش اور اپنے تخیل اور اپنے عمل سے یہ طاقت حاصل کر سکتا ہے تخلیق کی تخلیقی توانائی متحرک ہوتی ہے تو 'ورژن' ذہنی تصویریں خلق کرنے لگتا ہے، ایسی تصویروں کا تعلق حیات و کائنات سے ہوتا ہے لہٰذا یہ تصویریں پیکر خلق کرنے لگتی ہیں دیوتاؤں کے مختلف پیکروں کی تخلیق 'ورژن' کی ذہنی تصویروں کا کرشمہ ہے، قدیم روایتی منتر اور آئیکون(**Icons**) اس سلسلے میں مدد کرتے ہیں ینتروں(**Yantras**) کی بنیاد اسی قدیم عقیدے پر ہے بنیادی عوامی احساس یہ رہا ہے کہ انسان اور کائنات ایک ہی سچائی کے دو پہلو ہیں ایک وحدت کی دو صورتیں! ویاشٹری(**Vyashtri**)(انسان کائنات کا ایک حصہ یا پہلو ہے) کشدر برہمانڈ(**Kshudra Brhamanda**)(انسان شخص اصغر ہے!) اور سماشٹی(**Smashti**)(کائنات عالم اکبر ہے!) برہمانڈ(**Brhamanda**)(کائنات شخص اکبر ہے) وغیرہ کے تصورات کی بنیاد اسی قدیم عقیدے پر ہے۔ جن لوگوں نے "کٹھا اپنشد" کا مطالعہ کیا ہے، انہوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اس کی جڑیں ہندوستان کے ماضی میں کس حد تک پوشیدہ اور پیوست ہیں، صدیوں پرانے تجربوں نے ایک انتہائی طویل سفر کے بعد کس طرح ایسے فلسفیانہ تصورات کی صورتیں اختیار کر لی ہیں، کٹھا اپنشد میں ایک جگہ کہا گیا کہ جہاں انسان ہے وہاں کائنات ہے اور جہاں کائنات ہے وہاں انسان ہے اس صورت کو جو نہیں پہچانتے وہ گمراہ ہیں!



خاکوں اور رنگوں کا جمال!
مہادیوں دیوتاؤں کے پیکر
بدھ اور ہندو علامتوں کی آمیزش کا نمونہ۔

یہ احساس کہ جو کچھ زندگی میں ہوتا ہے اس کے اثرات کائنات پر ہوتے ہیں بہت ہی قدیم ہے اسی احساس سے سحر، جادو یا افسوں نے جنم لیا ہے اسی سے نقالی کرنے کی حس شدت سے بیدار ہوئی ہے، کائنات کے عمل یا فطرت کے قوانین کی نقل کی جائے تو وہی نتائج سامنے آئیں گے جو فطرت کے قوانین سے سامنے آتے ہیں جادو کی بنیاد نقالی کا بھی یہی عمل ہے کہ جس نے سحر آفریں لکیروں اور خاکوں کو جنم دیا ہے دائروں اور زاویوں میں منتر لکھے گئے ہیں منتر لکھتے ہوئے لفظوں کے آہنگ کا خاص خیال رکھا گیا اس لیے کہ اپنے وجود کے آہنگ سے کائنات کے آہنگ کا رشتہ قائم کرنا مقصود تھا، قدیم قبیلوں کی زندگی میں اقلیدسی صورتیں اہمیت رکھتی ہیں، نقطہ (بندو) دائرہ زاویہ اور مثلث وغیرہ میں سحر آفریں نقشے اور تصویریں ابھاری جاتی تھیں (منتروں کے الفاظ بعد میں شامل ہوئے) اور آہنگ کا سحر بھر دیا جاتا تھا اور اس طرح اقلیدسی صورت میں توانائی یا انرجی، پیدا ہو جانے کا احساس ملتا تھا۔ مربع (Square) زمین کی علامت بنا رہا ہے اور آج بھی ہے۔ مادی مسائل حل کرنے کے لیے مربع کے منتر سے کام لیا جاتا تھا منتروں کے علاوہ مختلف قسم کی جڑی بوٹیوں اور مختلف قسم کے پودوں کے رسوں سے کام لیا جاتا رہا ہے۔

ہندوستانی تہذیب میں صورت یا فارم ابتداء سے اپنی زبان رکھتی ہے، لکیریں، دائرے وغیرہ موضوع بنے رہے ہیں، فن مجسمہ سازی اور فن تعمیر دونوں کی بنیاد صورتوں کی معنویت پر ہے، فنّ موسیقی اور فن رقص میں صورتوں کے حسی پیکر ہی اہمیت رکھتے ہیں۔ فن مصوری میں یہ صورتیں بہت ہی اہم تصور کی جاتی ہیں۔ اگر سلپ شاستر (Silpasastara) اور "وستو ستر اپنشد" (Vastusustra Upnishad) کا بغور مطالعہ کیا جائے تو صورتوں کی اپنی داخلی معنویت کی قدیم ترین روایات کی یقیناً پہچان ہو جائے گی، مجسمہ سازی کے فن میں صورت کی داخلی معنویت جذب رہی ہے، وستو ستر اپنشد کے مصنف پیپل دا (Pippalada) نے چھ ابواب قائم کیے ہیں جن میں تشریحی خاکوں، نقشوں اور علامتوں اور خطوط کے ذریعہ عمل کے اظہار کے اجزائے ترکیبی کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ گفتگو کی جو بنیادیں قایم کی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ صورتوں کی معنویت کی روایات کتنی قدیم رہی ہیں، یہ روایات نہ ہوتیں تو یہ کارنامہ وجود میں نہ آتا، قدیم عقائد میں یہ حسی تصور شامل رہا ہے کہ دائروں، مربعوں اور زاویوں کے اندر منتروں کے آہنگ سے شعاعیں پھوٹتی ہیں جو انسان اور کائنات کی وحدت کو معنی خیز بنا دیتی ہیں۔ سنسکرت زبان کی قدیم تصنیف "آگم" (Agama) میں مندروں کی تعمیر سے قبل پیچیدہ علامتوں اور صورتوں کی جانکاری کی جو تفصیل ملی ہے اس سے صورت یا فارم کی معنویت کا احساس اور بالیدہ ہو جاتا ہے۔ مندروں کی تعمیر سے قبل کیسی صورتیں بنائی جائیں اور منتروں کے آہنگ سے ان میں کس طرح ارتعاشات پیدا کیے جائیں، صورتوں کے اندر علامتوں کی تخلیق کس طرح ہو ان کی پیچیدگی کے حسن کو کس طرح ابھارا جائے، کون سی رسومات ادا کی جائیں ان پر مفصل گفتگو ملتی ہے۔ صورت اور منتر ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں، صورت منتر میں ڈھل کر اپنی معنویت کی شعاعیں عطا کرتی ہے کہ جس سے روحانی بیداری پیدا ہوتی ہے اور الوہیت کی پہچان ہوتی ہے۔ خالق کائنات (برہما) شکتی اور شیو کی بنیادی شعاعیں عطا کرتا ہے۔ برہما کی تین صورتیں ان صورتوں میں جذب ہو جاتی ہیں۔

(1) شیو شکتی

(2) ندا اور بندو

اور (3) سدا شیو (کہ جس کی کوئی صورت نہیں ہوتی)

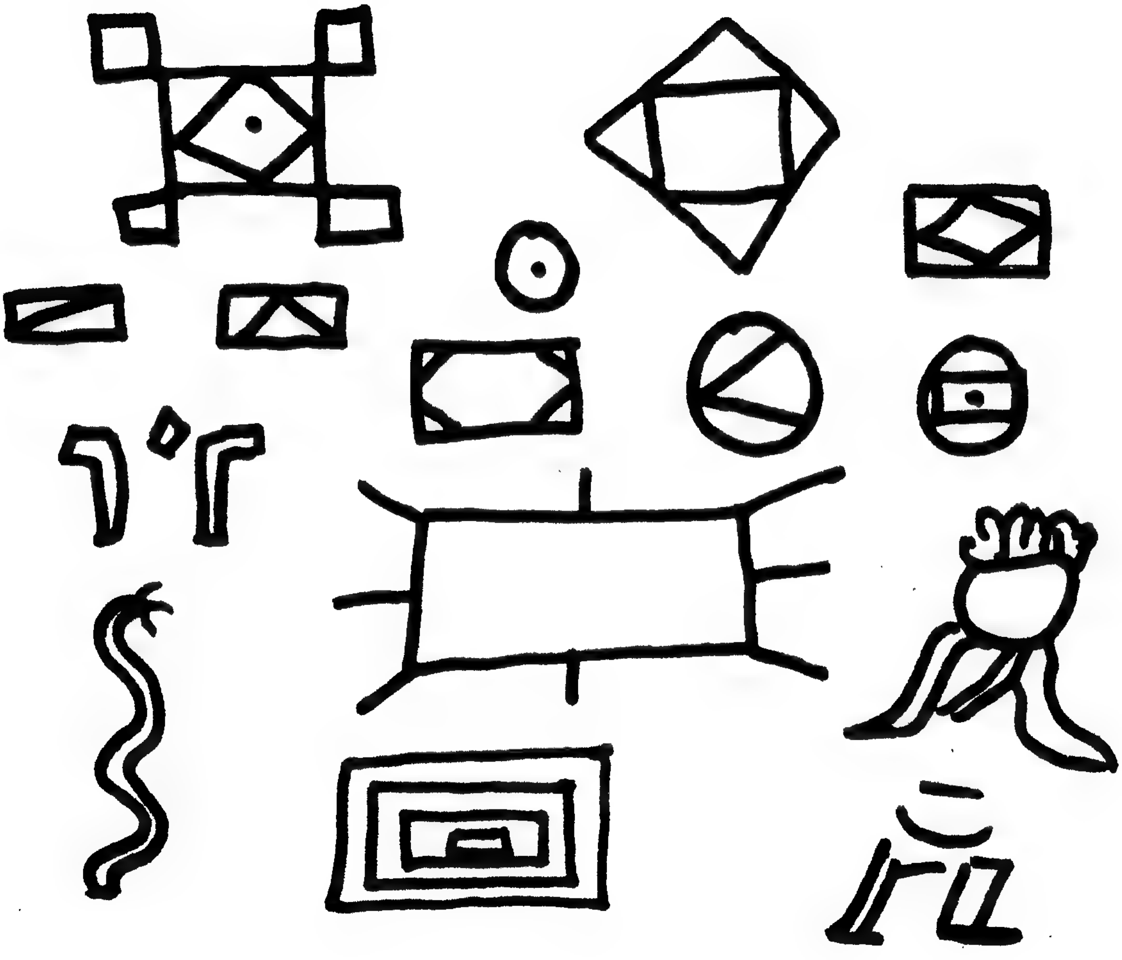
الوہیت کے شامل ہونے کے بعد صورتوں کی معنویت کا احساس اس طرح دیا گیا ہے:

(1) برہما کا وہ وجود کہ جس کی اپنی صورت ہے، اس کا روپ دائروں، زاویوں اور مربعوں میں جذب ہو جاتا ہے (روپ)

(2) برہما کا وہ وجود کہ جس کی کوئی صورت نہیں ہے (اروپ)

(3) برہما کا وجود کہ جس کی صورت ہے بھی اور نہیں بھی ہے (روپاروپ)

وقت کے ساتھ منتروں میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہوں گی لیکن ہر دور میں مندرجہ ذیل صورتیں کسی نہ کسی طرح موجود رہی ہیں۔



دائروں، مربعوں اور زاویوں کے اندر منتروں کا تعلق جادو، سحر اور افسوں کے تجربوں سے بہت گہرا ہے۔ دائرہ ایک بند صورت ہے اس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام، آفتاب سے بھی اس کا رشتہ ہے، دائرہ کے اندر کوئی شئے بند ہو جائے تو وہ باہر نہیں نکل سکتی۔ بھوت پریت اور بدروحوں کو بند کرنے میں اس سے مدد لی گئی ہے، دائروں کے بھی مختلف رنگ رہے ہیں جن میں سرخ اور سیاہ رنگوں کو زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے۔ دائرہ حفاظت اور تحفظ کی علامت رہا ہے جنوبی ہند میں آج بھی بچوں کے بازؤں پر سیاہ پٹیاں باندھنے کی رسم ہے تاکہ وہ بیماریوں بدروحوں اور مصیبتوں اور تکلیفوں سے محفوظ رہیں۔ یہ پٹیاں سیاہ دائروں کی علامتیں ہیں، کائناتی اشیاء عناصر کی صورتوں کی نقل کی قدیم روایات آج بھی موجود ہیں۔ دائرہ ان میں بہت اہم ہے۔ اقلیدسی صورتیں کائنات کے توازن کو طرح طرح سے پیش کرتی رہی ہیں۔ ان میں منتروں کو شامل کرکے زبان کی قوت اور الفاظ کے آہنگ کے تیز اور تیز تر ار تعاشات کا احساس دلایا گیا ہے۔ لفظوں نے انسان کے تخیل میں تحرک پیدا کیا ہے تاکہ حقیقت پر زیادہ سے زیادہ گرفت ممکن ہو سکے۔ منتروں کی تخلیق فکری لہروں اور بنیادی آوازوں سے ہوتی رہی ہے۔ ان ہی سے لفظوں کی صورتیں وجود میں آئی ہیں۔ سحر انگیزی ان کی بنیادی صفت ہے۔ منتروں کی سحر انگیزی کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ ان میں حقیقت کے اسرار، رقیق، باریک، پیچیدہ اور گہرے اور ناقابل بیان پہلو ہوتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ منتر انسان کو سادھی کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔

فن مصوری میں خاکوں اور منتروں دونوں کو بڑی اہمیت دی گئی ہے خاکہ نگاری کی مسلسل تربیت ہوتی رہی ہے، اقلیدسی خاکوں کی تیاری کرتے ہوئے موضوع کے تقاضوں پر نظر رہی ہے۔ تصویریں بنانے سے قبل بھی منتر پڑھے جاتے تھے، بناتے ہوئے بھی منتر کا پڑھنا ضروری تھا اور پھر کسی خاص منتر سے تصویر کی تکمیل کی جاتی تھی۔ منتروں کی کئی صورتیں ہیں بعض منتر ایک ایک بول کے ہیں مثلاً

- ہرم (Hrim) اولیں توانائی میرے سر کی حفاظت کرے!
- سرم (Srim) کالی میرے چہرے کی حفاظت کرے!
- کرم (Krim) عظیم شکتی میرے دل کی حفاظت کرے!

بعض منتر جملوں میں ہیں ایک طویل منتر میں عظیم توانائی کو سلام پیش کیا گیا ہے۔

اوم یادیوی سروا بھت تیسو شکتی روپنا سمس تھیلا

(OM YA DEVI SARVA BHUTESU SHAKTIRUPENA SMASTHILA)

پورے منتر کا مفہوم یہ ہے، اس محترم ہستی کو میرا سلام

جو توانائی اور شعور ہے
جو عقل و دانش ہے
جو نیند بن جاتی ہے
جو بھوک بن جاتی ہے
جو سایہ بن جاتی ہے
جو تمام اشیاء و عناصر کے لیے توانائی کا سرچشمہ ہے
جو رحمت ہے
جو امن ہے

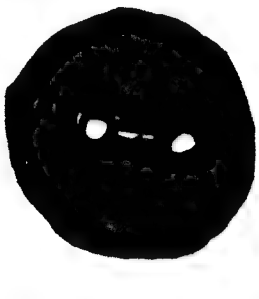
جو محبت ہے
جو تقدیر ہے
اعتماد ہے
ذہن ہے
جو ماں ہے
اور جو التباس ہے!

ظاہر لفظوں کے اندر پراسرار معنی اور آہنگ کی جانب بار بار اشارہ کیا گیا ہے یہ کہا گیا ہے کہ منتروں کو کتابوں سے سیکھا نہیں جا سکتا، منتروں کے مفاہیم اور آہنگ کو مناسب تربیت ہی کے ذریعہ حاصل کیا جا سکتا ہے۔ انہیں اپنے تصورات اور خیالات اور اپنے پورے وجود میں شامل کرنا پڑتا ہے وجود اور، منتر کے آہنگ میں پراسرار رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے۔ منتر وجود کو غیر معمولی توانائی بخشتے ہیں، لفظوں کے پراسرار آہنگ سے ان کا مضبوط رشتہ قائم کرنا مسلسل عمل کا تقاضا کرتا ہے، عمل بھی منتروں کے لفظوں اور آہنگ اور مفاہیم کے مطابق ہو۔

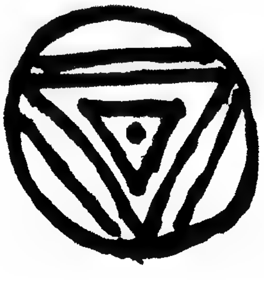
لکیروں، رنگوں، اقلیدسی صورتوں اور منتروں نے جہاں نفسی کیفیتوں میں تحرک پیدا کیا ہے تخلیقی وجدان اور شعور میں بھی وسعتیں اور گہرائیاں پیدا کی ہیں!

تخلیقی بیداری اور نفس صالح کی دریافت میں ان کا حصہ غیر معمولی ہے!

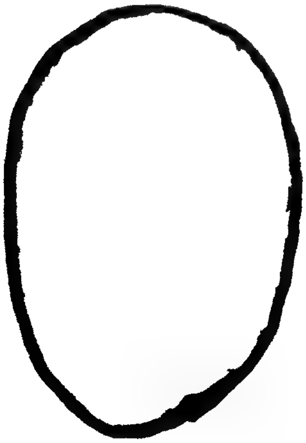
اقلیدسی صورتیں رنگ اور منتر سب مل کر تخلیقی اسرار بن گئے ہیں کہ جن سے تخلیقی بیداری میں بڑی مدد ملی ہے۔ حقیقت کو گرفت میں لینے اور حقیقت کی وحدت کو سمجھنے کا یہ شعور مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے لیے بنیاد ہے۔ لنگم، سالگرام، شیو شکتی، اردھ ناری شور، منتر تنتر، یوگ اور کائناتی شعور وغیرہ کے مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے پس منظر میں ان کی روایات متحرک ہیں، مندرجہ ذیل مذہبی اور فلسفیانہ صورتوں پر نظر رکھیے تو ان روایات کی بہت حد تک پہچان ہو جائے گی۔



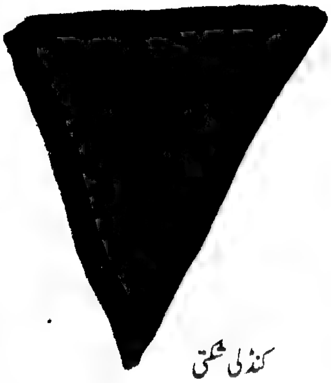
☆ سالگرم



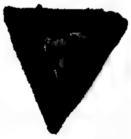
☆کالی نیتر



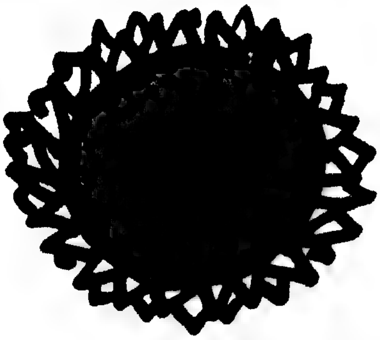
☆ برہمانڈ



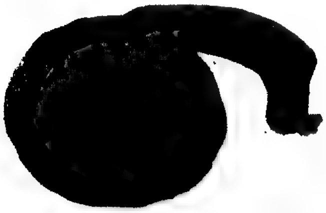
کنڈلی شکتی
(نفسی توانائی کی علامتی صورت)



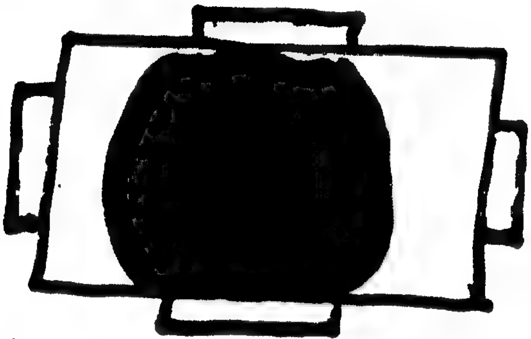
سرواسدھی پرداچکر



☆ سرواساپاری پورکا چکر

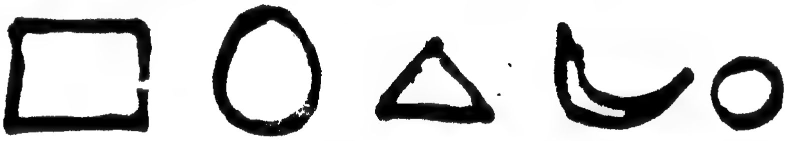


کنڈلی شکتی

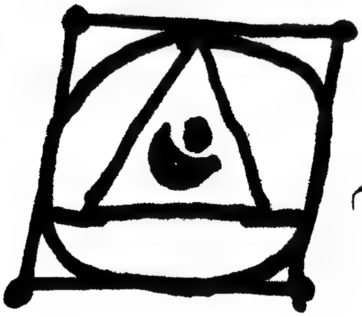


ترےلوکیاموہان چکر

پانچ عناصر کی علامتیں

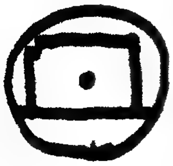
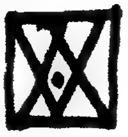
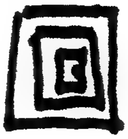
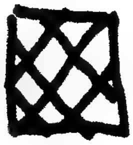
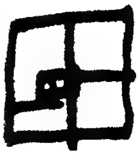


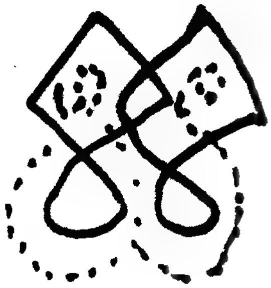
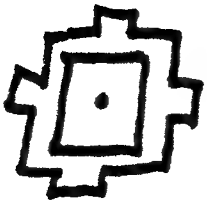
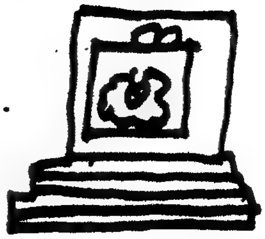
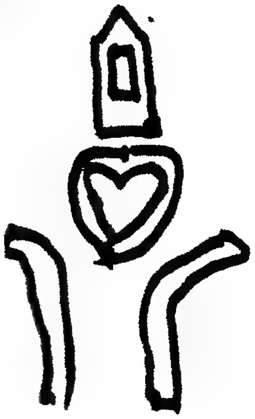
زمین	بھاری، سخت، نرم، گھنی، جامد، مبہم، خوشبوؤں سے لبریز!
پانی	سیال، صاف، رسیلا، چمک دار، روشن، نیم سیال، ٹھنڈا، نرم، باریک، لذیذ!
آگ	گرم، روشن، صاف، لطیف!
ہوا	ہلکی، ٹھنڈی، آب رواں جیسی!
ایتھر	وسیع تر، ارتعاشات سے پُر، حد درجہ روشن!



● پانچ عناصر کی اقلیدسی تجسیم
(آسن منڈل)

ہندوستانی تہذیب اور اس ملک کی جمالیات میں ان روایات کی بڑی اہمیت ہے۔ فن تعمیر اور فن مجسمہ سازی کے ساتھ فن مصوری میں بنیادی تصورات نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ تخلیقی عمل اور جمالیاتی فکر و نظر کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے اسرار کے خارجی اور داخلی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ موضوع اور فن کا رشتہ بنیادی طور پر انسان اور اس کی دنیا کا رشتہ ہے جو جمالیاتی تخلیقی احساس اور جذبہ دونوں کی پیچیدگی سے متحرک ہوتا رہتا ہے۔ خارجی جمالیاتی عمل اور داخلی جمالیاتی ردِ عمل سے فنون کا جمالیاتی کردار ابھرتا ہے جو صدیوں کے تجربوں میں سفر کرتے ہوئے ایک جمالیاتی نظام کی تشکیل کرتا ہے۔ تخلیقی فنکار میں مشاہدہ کی قوت غیر معمولی ہوتی ہے۔ مشاہدہ ہی سے وہ حیات و کائنات کے تئیں بیدار ہوتا ہے۔ تخیل میں ردو قبول کا ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے اور اس کے بعد ہی کوئی نیا جلوہ سامنے آتا ہے۔ ینتر اور تانتر نے اقلیدسی صورتوں کی فلسفیانہ بنیادیں قائم کی ہیں رنگاولی اور مصوری نے انہیں فنون کی بنیاد بھی بنایا ہے اور ان میں معنی خیز رنگ بھی بھرے ہیں۔ ایک صورت سے کئی صورتیں بنائی ہیں اور ایک صورت کو کئی صورتوں میں مختلف انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ رنگاولی کی یہ صورتیں توجہ طلب ہیں۔

ینتروں (YANTRAS) اور منتروں (MANTRAS) کا رشتہ بہت ہی گہرا ہے۔ صورت، آواز اور آہنگ سے خلق ہوتی ہے اور آواز صورت کے عکس کو مختلف ارتعاشات کے ساتھ نمایاں کرتی ہے۔ آواز اور آہنگ صورت کے ارتعاشات (VIBERATIONS) ہی کا نام ہے، اوم (OM) اولیں آواز ہے، اولین منتر جو کائنات کے وجود اور اس کے ارتقا کی بنیاد ہے۔ منتروں کے تمام آہنگ اور تمام معمولی صورتیں اسی آواز سے رشتہ رکھتی ہیں۔ اوم کے آہنگ سے ان کا جنم ہوا ہے، آواز اور صورت کو ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہر آواز کی اپنی صورت ہے اور ہر صورت میں آواز کا متحرک عکس ہے چونکہ تمام منتروں کے اپنے اپنے رنگ ہیں لہذا وہ رنگ، صورتوں اور فارم کے بھی بن جاتے ہیں کسی منتر کی صورت بنائی جاتی ہے یا کسی منتر کو 'ینتر' میں تبدیل کیا جاتا ہے تو تنتر کا رنگ فارم میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ غیر معمولی فکری، تخیلی اور جذباتی عمل ہے۔ اس کے لیے بڑی دوربینی اور انتہائی گہرے وژن کی ضرورت ہے بنیادی طور پر یہ تخیلی جمالیاتی عمل ہے، ینتروں کی تخلیق فنی کارنامہ ہے۔ 'ویدی منتروں' سے ینتروں کا رشتہ قائم ہوا تو رفتہ رفتہ ان کی مذہبی بنیادیں قائم ہو گئیں، اسی طرح اپنشدوں کی وجہ سے ان کی بنیادیں قائم ہو گئیں لیکن 'ینتروں' کی تخلیق کی تاریخ بہت پرانی ہے لکیروں اور رنگوں کے شدید احساس اور حیات و کائنات کے جلال و جمال کے تئیں بیداری نے جانے کب ان کی روایات قائم کی تھی سحر، جادو اور افسوں نے تخلیقی فکر و شعور کو بیدار کر کے تخلیقی عمل میں شدت پیدا کی اور لکیروں اور رنگوں کے ساتھ

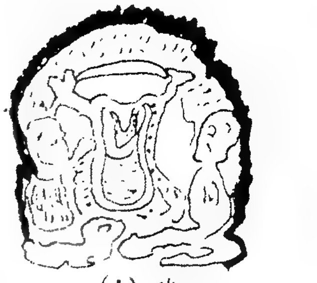
جانے کتنے ینتر وجود میں آگئے، رنگوں کے تعلق سے یہ قدیم ترین خیال قابل غور ہے کہ ہر سحر انگیز آواز یا منتر کو ادا کرتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے جیسے آواز یا تنتر کی تصویر ابھر کر اپنے ارتعاشات کا منظر دکھارہی ہے۔ 'سائیکی کے ایسے عمل سے ہی شاعری وجود میں آئی ہوگی، آواز میں جو متحرک اور ہمہ جہت توانائی پوشیدہ ہوتی ہے وہی اس کی تصویر پیش کردیتی ہے، ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں کے ساتھ۔ اسی کو ینتر سے تعبیر کرتے ہیں تانتر نے منتر اور ینتر دونوں کو اپنالیا ہے۔

'منتر' پراسرار آہنگ پر زندگی کا پرانا سفر ہے، بدھ، جین، ہندو سب منتروں پر اعتقاد رکھتے ہیں منتروں اور سندھ بھاسکا (SANDHA BHASKA) دونوں خفیہ (CRYPTIC) اور غامض ہیں ایسی زبان اور ایسی آوازیں کہ جن کی معنویت اجاگر نہیں ہوتی۔ ینتر ایسی ہی آوازوں کی رمزی تصویر اور تحریر ہے کہ جس میں خفیہ یا غامض رمزی تحریروں۔ (CRYPTOGRAMS) کی خصوصیات ملتی ہیں 'منتر'، اور سندھ بھاسکا دونوں کو مخفی اور عام طور پر سمجھ میں نہ آنے والے اظہار سے تعبیر کرنا مناسب ہوگا۔ قدیم پراکرت کے لفظ 'من' سے منتر کا لفظ بنا ہے یعنی سوچنا! تر کے معنی آلہ اور ساز کے ہیں۔ مینیر ولیمس (Minier Willams) نے اس کے کئی معنی بتائے ہیں مثلاً ساز خیال، مقدس الفاظ، عبادت اور عبادت کا نغمہ ویدی اشلوک، آلہ آواز وغیرہ۔ ولیمس نے منتروں کو کسی خاص دیوتا سے مخاطب ہونے کے مقدس اصولوں اور دیوتاؤں کی توانائی حاصل کرنے کے طریقوں سے بھی تعبیر کیا ہے۔ آج جب منتر کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو عموماً ذہن ویدوں کی جانب مائل ہوجاتا ہے یہی تصور کیا جاتا ہے کہ منتروں کا تعلق ویدوں کے اشلوکوں اور جملوں سے ہے یہی وجہ ہے کہ دوسرے تصورات اور خیالات سے وابستہ منتروں کو عموماً اس طرح سمجھا جاتا ہے۔ منتر تنتر، منترانتر وغیرہ اس طرح منتر کے مفہوم کا دائرہ محدود ہوجاتا ہے۔ قدیم بدھ مت نے منتروں کو بڑی اہمیت دی تھی۔

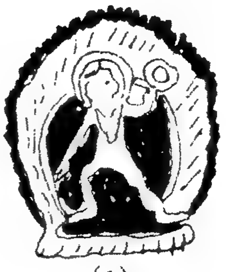
ایچ زمر (H.ZIMMER) نے کہا تھا کہ منتر کی توانائی یہ ہے کہ اس کے ادا ہوتے ہی ایک تمثال یا تصویر جنم لے لیتی ہے۔ یہ منتر کا جوہر ہے! حقیقت اور اس شئے یا حقیقت کو جاننے والا دراصل اپنے وژن اور اپنے علم سے اس جوہر کو پہچان لیتا ہے۔ 'منتر' ایک توانائی ہے، سحر انگیز سحر آفریں قوت! اس کا ہر آہنگ ایک واقعہ ہے، الفاظ پگھل جاتے ہیں، آہنگ سچائی یا حقیقت سے باطنی رشتہ قائم کرکے اس پر اثر انداز ہونے لگتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے سچائی گرفت میں آجاتی ہے! لفظ 'اوم' اس وقت تک محض ایک لفظ ہے جب تک کہ کوئی گرو اس کے آہنگ کو منتر کی صورت نہ دے دے، کوئی منتر بظاہر جس قدر بھی شعوری توانائی کا احساس دیتا ہو وہ صرف شعوری توانائی کا مظہر نہیں ہوتا بلکہ باطنی توانائی کے ذریعہ کائناتی توانائی سے رشتہ قائم کرلیتا ہے اور ایک مکمل وحدت کا احساس عطا کرتا ہے، اس عمل میں منتروں کی تکرار اور تکرار کے آہنگ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ 'بیج منتروں' (Bija Mantras) کی بڑی اہمیت ہے مثلاً اینگ (Aing) کلنگ (Kling) ہرنگ (Hring-) وغیرہ۔ بظاہر ان کا کوئی مفہوم نہیں ہے، ایسے منتروں پر عمل کرنے والا ہی جانتا ہے کہ ان کی صورتوں میں معنویت پوشیدہ ہے 'بیج منتر مختلف دیوتاؤں کی صورتیں (Svarupa) بن جاتے ہیں۔ ہر منتر برہم کے کسی نہ کسی روپ کو پیش کرتا ہے۔ اس گفتگو کی روشنی میں ینتر کی قدر و قیمت اور اہمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ینتر بنیادی اقلیدسی صورتوں مثلاً نقطہ (بندو) دائرہ، مربعے، زاویہ اور ایک سے زیادہ سیدھی لکیروں کو لیے ہوتا ہے، یہ ساری صورتیں علامتی ہوتی ہیں حیات و کائنات کے عناصر ہی ان میں ظہور پذیر ہوتے ہیں، ان کی فکری اور جذباتی تربیت بہت اہمیت رکھتی ہے اسی لیے یہ سمجھا جاتا ہے کہ ینتروں میں جو باریک گہری معنویت پوشیدہ ہوتی ہے وہ بے پناہ جذباتی توانائی بن جاتی ہے۔ ینتروں میں مربع (Square) زمین اور زمین کے عناصر کی علامت ہے، ایک مربع کے ساتھ کئی مربع پیش ہوتے رہتے ہیں، سروت توبھدر (Sarvata Bhadra) ینتر میں بیالیس مربعے ہوتے ہیں، میں نے تیس سے تین سو تک مربعوں کے ینتر دیکھے ہیں، کہا جاتا ہے کہ تین سو چوبیس مربعوں کے ینتر بھی موجود ہیں جو کائنات کی تمام تخلیقی قوتوں کو پیش کرتے ہیں ان میں پانچ مختلف رنگ ہیں۔ زمین کے لیے زرد رنگ کا استعمال کیا گیا ہے، پانی کے لیے سفید، آگ کے لیے سرخ، ہوا کے لیے سبز

اور مکان کے لیے سیاہ۔ینتر وں کا مرکزی نقطہ سب سے اہم ہوتا ہے اس لیے کہ اسی نقطے میں تنفّسی قوت ہوتی ہے جو شعور کو پورے کینوس پر متحرک کرتی ہے۔ینتر کے لغوی معنی ہیں ذریعہ اظہار، امداد، اعانت! انہیں کاغذ پر بھی بنایا جاتا رہا ہے اور پتھروں اور تانبے کے پتروں پر بھی نقش کیا جاتا رہا ہے۔ینتر ایسے نقش بھی ہیں جو دیوتاؤں کے حسی پیکروں کو عبادت کے لیے ابھارے جاتے ہیں بعض منتروں کے لفظوں اور لفظوں کے آہنگ سے دیوتاؤں کے پیکر خلق ہوتے ہیں اسی طرح بعض ینتروں کی لکیروں سے ان کے پیکر بنتے ہیں فنی نقطۂ نگاہ سے یہ مجرد آرٹ کے نمونے ہیں لفظوں، لکیروں، دائروں، زاویوں اور مربعوں سے دیوتاؤں اور دیویوں کے پیکروں کی مجرد صورتیں وجود میں آتی ہیں۔ تکنیک، اجزائے ترکیبی، تربیت کے حسن اور ہم آہنگی کے پیش نظر ینتر اعلیٰ فنی معیار کو پیش کرتے ہیں موضوع اور تربیت کی ہم آہنگی ایسی ہوتی ہے کہ اقلیدسی صورتیں بیک وقت جامد اور متحرک دونوں نظر آتی ہیں' ینتروں میں عموماً کوئی نہ کوئی مرکزی نقطہ ہوتا ہے جو پیکر کے وجود اور اس کی خصوصیت کو واضح کرتا ہے کچھ اس طور پر کہ پورے کینوس پر پیکر کی متوازن شعاعیں ابھرنے لگتی ہیں ینتروں کی عمودی (Vertical) اور افقی (Horizontal) وسعتیں اور جہتیں تناسب اور موزونیت توازن اور تشاکل اور ہم آہنگی کا ایک عمدہ معیار پیش کرتی ہیں مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کی تمام اقلیدسی صورتیں فنی، کائناتی توانائی کی علامتی قدروں کو پیش کرتی ہیں۔

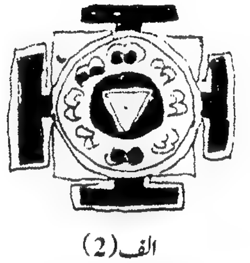
مندرجہ ذیل خاکوں سے ینتر کی خصوصیات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ الف (1) کے ینتر کو الف (2) میں ملاحظہ فرمایئے اسی طرح ب (1) کے ینتر کو ب (2) میں دیکھیے:



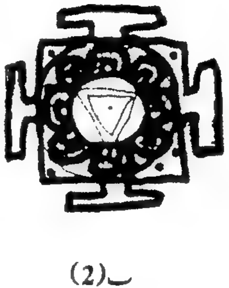
الف (1)



ب (1)



الف (2)



ب (2)

(الف) دھماوتی (Dhumavati) یاتنتر، مہادیاؤں کی معروف دیوی جو بلند ترین سطح کی علامت ہے۔

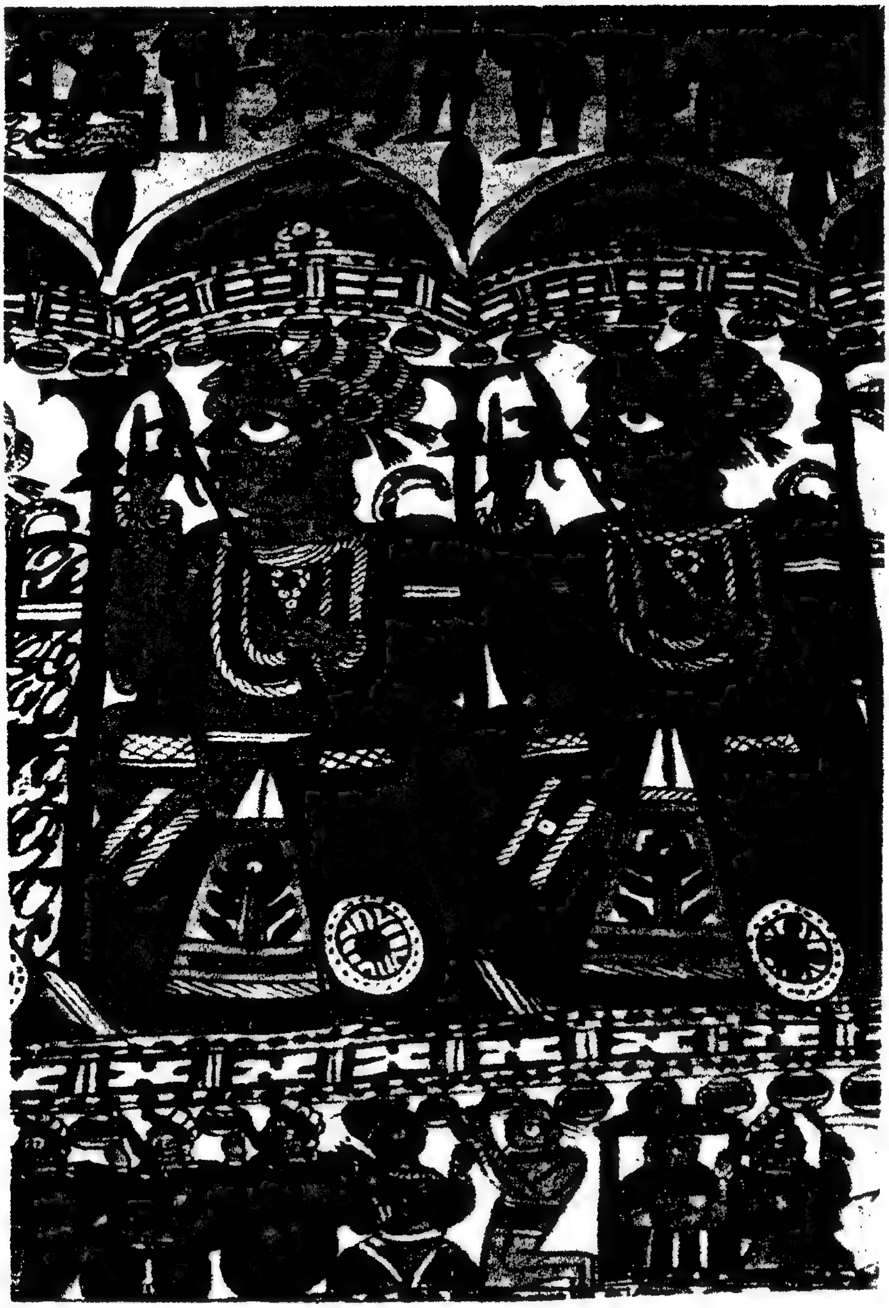
الف (1) کرہ فلک کے زرد رنگ کو لیے ہوئے ہے اس کا چہرہ نظر نہیں آتا۔

الف (2) دھماوتی کی عبادت کے لیے اُس کے وجود کی مجرد تصویر وجود اور منتروں کے آہنگ کو لیے ینتر کی صورت اختیار کرلیتی ہے۔

ب (1) چنامست (Chinnamasta) بھی تانتر مہادیاؤں کی معروف دیوی ہے جو اپنے تعمیری اور تجربی پہلوؤں کے ساتھ ایک علامت کی صورت جلوہ گر ہے۔

ب (2) چنامست کا کلاسیکی امیج دھماوتی کی مانند اقلیدسی صورت میں تجریدیت کو لیے، لکیروں، دائروں اور زاویوں میں توانائی یا انرجی کا احساس دیتا ہے۔

ہندوستان کے نظام جمال میں خاکوں اور لکیروں کی جمالیات کو ایک نمایاں حیثیت حاصل ہے کم و بیش تمام فنون میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔ فن تعمیر، فن مجسمہ سازی، فن مصوری، فن رقص اور فن موسیقی وغیرہ میں ان کی حیثیت بنیادی ہے۔



علاقائی لوک مصوری کا ایک نمونہ

رنگ کی جمالیات

● عوامی ذہن کائنات کے رنگوں سے متاثر ہوا تو اس نے ینتروں اور منڈلوں (Mandals) میں بھی رنگ بھرنے شروع کر دیے۔ رفتہ رفتہ یہ احساس اور بیدار اور متحرک ہوتا گیا ہے۔ سیاہ، سفید، زرد، سبز، اور سرخ رنگوں سے ہندوستانی ذہن کی وابستگی بہت پرانی ہے۔ مظاہر فطرت نے رنگوں کا احساس بخشا، درختوں، پودوں، پھولوں، پرندوں، پہاڑوں اور قوس قزح اور آفتاب وغیرہ نے رنگوں کے احساس کو بالیدہ کیا، عوامی احساس جمال کا یہ کرشمہ تھا کہ قدیم ینتروں کے لیے رنگوں کے سفوف تیار کیے گئے، ہر رنگ کی اپنی معنویت ہوتی تھی، دیویوں اور دیوتاؤں کے اپنے رنگ تھے، منتر بھی اپنے رنگ سے پہچانے جاتے تھے جس رنگ کی دیوی ہوتی یا جس رنگ کے ساتھ دیوتا ہوتا اس کے منتر میں بھی وہی رنگ ہوتا اور وہ منتر جب ینتر میں ڈھلتے تو اپنے مخصوص رنگ کے ساتھ! دائروں اور مربعوں میں رنگوں کے سفوف سے نقشے بنانے یا تصویر ابھارتے وقت رنگوں کی معنویت کا بھی خیال رکھا جاتا تھا، ہندوستانی مورتی کے فن کا ایک قدیم سرچشمہ ینتر بھی ہیں آج بھی پوجاپاٹ میں مختلف ینتروں کے اندر رنگوں کے سفوف کا استعمال عام ہے جو لوگ جنوبی ہند کے تہواروں اور مذہبی رسوم سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ ینتروں اور خاکوں اور نقشوں اور ان کے اندر مختلف رنگوں کے استعمال کی اہمیت کیا ہے، ناگ دیوتا کے پجاریوں کی روایات نے ایک طویل سفر کیا ہے ناگ پوجا (کیرالہ) کی رسومات میں رنگوں کو ہمیشہ بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ پمپن تھلل (Pampinthullal) ایک قدیم تہوار ہے کہ جس کا تعلق قدیم قبائلی زندگی سے ہے اس تہوار کا بنیادی مقصد انسان اور ناگ کے رشتے کی وضاحت ہے۔ دراوڑی تہذیب کے بنیادی رنگ بھی وجود میں آگئے، گنیش پوجا میں آج بھی جب پنڈال تیار کیے جاتے ہیں تو کالام (Kalams) یعنی رنگوں کے سفوف سے تصویریں ابھاری جاتی ہیں کالام، تصویر کاری کے سفوف کا نام ہے ان میں سیاہ، سفید، زرد، سبز، اور سرخ کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور ان کی علامتی جہتوں کو پیش کیا جاتا ہے پہلے ناگ دیوتاؤں اور سانپوں کی تصویروں کے لیے ایسے رنگوں کا استعمال کیا جاتا تھا۔

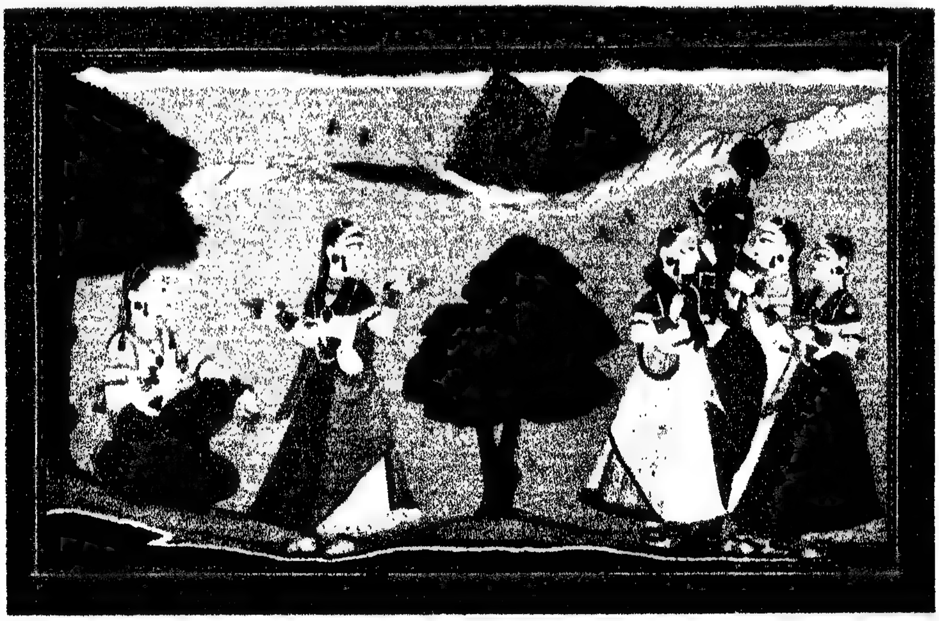
رنگ تجربوں کی مختلف جہتوں کی علامت ہے، ہر شئے کا اپنا رنگ ہے اور جب یہ رنگ تجربے میں شامل ہوتا ہے یا تجربہ بن جاتا ہے تو اس کے حسن اور اس کی معنویت کا تاثر ملتا ہے۔ یہ رنگوں کا ہی کرشمہ ہے کہ ایک شئے کو دوسری شئے سے مختلف دیکھتے یا محسوس کرتے ہیں۔ نفسیاتی سطح پر شعور عموماً ان رنگوں سے زیادہ متاثر ہوتا ہے جو زیادہ روشن اور تابناک ہوتے ہیں۔ سرخ، زرد اور نارنجی وغیرہ ایسے رنگ ہیں جن کی روشنی تیز ہوتی ہے اور شعور ان کی تابناکی کو فوراً قبول کر لیتا ہے۔ انہیں عموماً گرم رنگوں سے تعبیر کیا جاتا ہے، ان کے برعکس کئی ایسے رنگ ہیں جو روشنی کو جذب کر لیتے ہیں اور لاشعور کو متاثر کرتے ہیں جس طرح گرم رنگ شعور کی وضاحت کرتے ہیں کم و بیش اسی طرح سرد رنگ، لاشعور کی وضاحت کرتے ہیں، لاشعور کے رنگوں میں سیاہ، ارغوانی (اودا) خاکستری وغیرہ کو خاص اہمیت حاصل ہے، تہذیب کی مختلف منزلوں پر رنگ انسان کے تجربوں کی علامتوں کی صورتوں میں قدر و قیمت کا احساس بخشتے رہے ہیں۔

جن تجربوں کو انسان لفظوں میں بیان نہ کر سکا ان کے لیے اس نے رنگوں کا بھی سہارا لیا ہے، ہندوستانی ذہن رنگوں کے معاملے میں ہمیشہ

بیدار اور حد درجہ متحرک رہا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں رنگوں کو ہمیشہ نمایاں حیثیت حاصل رہی ہے۔

ہندوستانی فنون بنیادی طور پر علامتی ہیں لہذا رنگ اظہار کا بہترین ذریعہ بنے رہے۔ رنگ عموماً فنون کے باطن سے ابھرتے ہوئے اور اپنی معنویت کو پراسرار انداز سے سمجھاتے ہوئے ملتے ہیں، قدیم ہندو اور بدھ تفکر میں رنگوں کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے، یہ استعارے بھی ہیں اور علامتیں بھی! فکری، فلسفیانہ اور مذہبی تصورات کو علامتوں میں پیش کرنے کے لیے رنگوں کو بے حد قیمتی تصور کیا گیا ہے، جن تصورات کی وضاحت لفظوں میں ممکن نہ تھی ان کے لیے رنگوں کا انتخاب کیا گیا۔

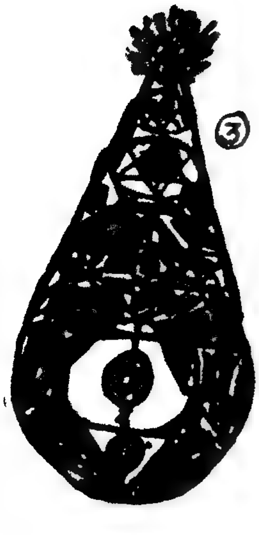
سرخ بنیادی رنگ ہے جو لہو اور آگ کی علامت بنا رہا ہے، وشنو کے پیکر کے لیے سفید اور سیاہ رنگوں کو استعمال کیا گیا ہے تاکہ معنوی جہتیں واضح ہو سکیں۔ اپنشدوں (کم و بیش 700 سال قبل مسیح) اور بھگوت گیتا (کم و بیش 400 سال قبل مسیح) میں رنگوں کی معنوی جہتوں اور ان کی علامتی صورتوں کا ذکر موجود ہے، یوگ اور سنکھیا دبستانوں نے اپنے اپنے طرز پر ان کی وضاحت کی ہے اور ان کی فلسفیانہ، اور مذہبی بنیادیں قائم کی ہیں۔ عوامی ذہن نے سرخ رنگ کو بے حد پسند کیا اور اسے عزیز تر رکھا، یوگ اور سنکھیا دبستانوں نے سرخ رنگ سے ذہنی وابستگی اور اس رنگ کی روایات کا مطالعہ کر کے ان کی بنیادی خصوصیات کو راجہ (Rajas) سے تعبیر کیا اور یہ کہا کہ رنگ اپنی فطرت میں تخلیقی ہے اور برق کی سی قوت رکھتا ہے، یہ کائنات کا بنیادی رنگ جو اپنی طاقت یا انرجی کا مظاہرہ کرتا رہتا ہے، اسے کائنات کی توانائی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ نفسی سطح پر اس کا تعلق انسان کی پیدائش اور اس کے لہو سے ہے۔ سفید کو ستوا (Sattva) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس کا جوہر اتصال (Cohesion) ہے۔ اس میں چسپاں ہو جانے کی قوت ہے، چسپیدگی اس کی فطرت ہے، سیاہ کو تما (Tamas) کہا گیا ہے یعنی وہ توانائی جو انتشار پیدا کرے، کائنات کی وہ قوت کہ جس سے اشیاء و عناصر بکھر جاتے ہیں، منتشر کرنا اس کی فطرت ہے در اصل ان تینوں رنگوں سے کائنات کا توازن قائم ہے۔

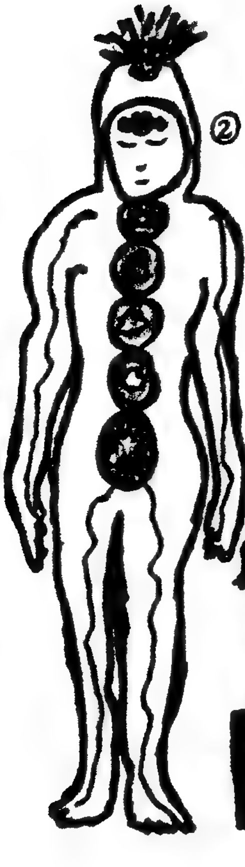


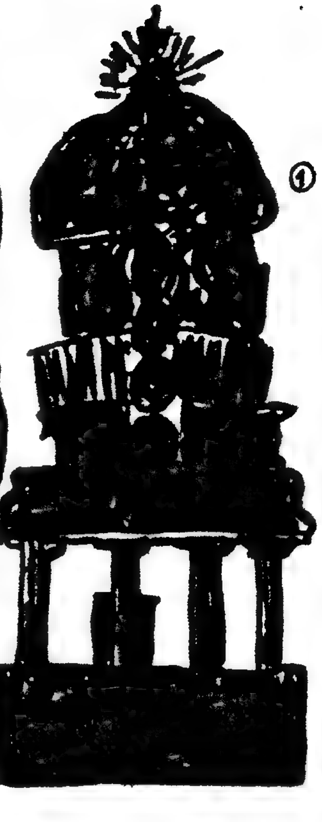
رنگ کی جمالیات
رادھا اور کرشن
(رس منجری بسوہلی 1730ء)

ہندوستانی تخلیقی ذہن نے وشنو کے پیکر سے بنیادی رنگوں کو جس طرح سجایا ہے اس کی مثال نہیں ملتی، کہا گیا ہے کہ وشنو دس اوتاروں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے اور ہر صورت کا اپنا منفرد رنگ ہے، بھگوت پوران (1900ء) کے مطابق وشنو وقت کے رنگ میں جلوہ گر ہوئے وقت اور زمانے کا رنگ وہی تھا جو وشنو کا تھا ست یگ میں آئے تو اُن کا رنگ سفید تھا دواپار (Dvapara) میں آئے تو سرخ رنگ میں اس لیے کہ یہ عہد تخلیقی تھا، ترتیا میں جلوہ گر ہوئے تو ان کا رنگ زرد تھا یعنی وہ رنگ جو سفید اور سرخ کی آمیزش سے بنا تھا اس دور میں سرخ اور سفید رنگوں کی کی آمیزش کے تجربے تھے اور اب یہ دور کالی (Kali) ہے لہذا وشنو کا رنگ سیاہ ہے!

عوامی ذہن نے رنگوں کے تعلق سے "یوگ" اور ینتر کی بنیادیں مضبوط کی ہیں چکروں اور دائروں کے درمیان رنگوں کے انتخاب اور ان کی معنویت نے فلسفیانہ ذہن کو تحرک بخشا ہے، یوگیوں نے قدیم ترین تصورات میں رنگوں کی معنوی جہتوں کا بغور مطالعہ کیا ہوگا یہی وجہ ہے کہ انسان کے جسم کے چکروں کی نشان دہی کرتے ہوئے انہوں نے ہر چکر کے رنگ کو بھی دیکھا اور محسوس کیا۔ انسان کے جسم کے ساتھ چکروں یا مرکزی دائروں کی توانائی نے اپنے اپنے رنگ کا احساس دیا۔ ہر رنگ کی اپنی صورت ہے اور اپنا رنگ ہے، ہر چکر کے باطن میں پراسرار منتر کا آہنگ پوشیدہ ہے اور آہنگ ہی سے اس چکر کے رنگ کا احساس ملتا ہے۔ اس آہنگ کو کنول کی صورت محسوس کیا گیا ہے۔ انسان جسم میں دھرتی یا زمین کے مرکز کی طرح ایک مرکز ہے جو زرد مربع کی صورت چار پنکھڑیوں والے خوبصورت سرخ رنگ کے کنول کے درمیان ہے، دوسرا چکر پیٹ کے درمیان ہے کہ جہاں جنس یا سیکس کی قوت بیدار اور متحرک ہوتی ہے۔ یہ پانی کی علامت ہے جو سفید چاند کی مانند ہے، یہ آیو سرخ پنکھڑیوں کے درمیان ہے، تیسرا چکر سرخ مثلث کی صورت ہے جو آگ کی علامت ہے، بھوک کی جبلت اور اس کی آسودگی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ یہ سرخ مثلث دس پنکھڑیوں والے نیلے کنول کے اندر ہے، اس کے اوپر جو چکر ہے وہ 'دل' ہے کہ جہاں نفسی قوت یا توانائی محبت اور ہیومنزم یا انسان اور انسان کے رشتوں کی جانب بیدار رکھتی ہے اس کا رشتہ ہواؤں اور فضاؤں سے ہے۔ یہ چکر خود نیلے مسدس کی صورت ہے جو بارہ سرخ پنکھڑیوں" والے کنول کے اندر ہے دوسرے دو چکر اعلیٰ ترین سطحوں کی جانب اشارہ کرتے ہیں ایک چکر حلق میں ہے اور دوسرا ابرؤں اور بھوؤں کے درمیان! روحانی بیداری اور زمان و مکان کی علامتیں ہیں دونوں سفید روح یا آتما کی خالص تیز روشنی کی مانند! حلق والا چکر سفید دائرے کی طرح ہے جو سولہ پنکھڑیوں والے سفید کنول کے اوپر ہے ابرو کے درمیان والا چکر اپنی صورت واضح نہیں کرتا، اس کی اقلیدسی شکل نظر نہیں آتی، انسان کی بنیادی طاقت یا اس کی تمام انرجی یا توانائی کا سرچشمہ یہی ہے جو ہزاروں پنکھڑیوں والے کنول کے اندر اور اوپر ہے حیات و کائنات اور تمام اشیاء و عناصر کے تئیں سچی بیداری اسی مقام سے پیدا ہوتی ہے انسان کے جسم سے باہر پہنچ جاتا ہے۔ اس کے وجود کے جوہر کو حیات و کائنات کی تمام روشنیوں اور ماورائی روشنی یا نور سے قریب کر دیتا ہے اور اس سے آگے بڑھ کر اسے تمام روشنیوں اور نور کا مرکزی حصہ بنا دیتا ہے۔







1- مندروں کے چھ چکر اپنے رنگوں کو لیے ہوئے!

2- چھ نفسی چکروں کا ایک خاکہ ان کے رنگ جذب ہیں!

3- انسان کے نفسی مرکزوں کے چھ چکر اپنے رنگوں کے ساتھ!

چکروں یا مرکزوں کے رنگوں کا احساس اتنا شدید ہوا اور رنگوں کے تعلق سے ایسی بیداری اور جاگرتی آئی کہ فنون لطیفہ بھی بے حد متاثر ہوئے، ہندوستانی جمالیات میں ایک انقلاب آ گیا۔ احساس جمال میں رنگوں کے تعلق سے ایسی جاگرتی پیدا ہوئی کہ چکروں کے مختلف رنگوں اور صورتوں کے جلوے فنون میں نظر آنے لگے رنگوں کا احساس رقص، تعمیر، موسیقی اور مصوری کو بلند ترین منزلوں تک لے گیا، قدیم ہندوستان کے استوپوں، مندروں اور عبادت گاہوں کی تعمیر کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہو گا کہ انسان کے جسم کے اندر مختلف مرکزوں پر جن رنگوں کو شدت سے محسوس کیا گیا تھا ان کے جلوؤں کی نوعیت کیا ہے اور ان رنگوں کے احساس نے فنکاروں کے احساس جمال کو کس طرح متاثر کیا ہے۔ مندروں، استوپوں اور جین عبادت گاہوں کی تعمیر میں انسان کے جسم کی علامتیں ملنے لگیں، نفسی سطح پر جن مرکزوں کو پہچانا گیا تھا وہ تمام مراکز عبادت گاہوں میں شامل ہو گئے انسان کا جسم ''نمونہ'' بن گیا، عبادت گاہوں اور استوپوں کے حصے انسانی جسم کے حصے بن گئے، مرکزوں کے رنگ بھی جذب ہو گئے!!

قدیم عبادت گاہوں کے نچلے حصے عام طور پر زرد مربع کی صورت ہیں جو زمین کی علامت ہیں اور دھرتی کی گہرائیوں سے رشتے کی خبر دیتے ہیں اسی رشتے کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔

اوپر کے حصے سفید دائرے پیش کرتے ہیں جو پانی کی علامت ہیں۔

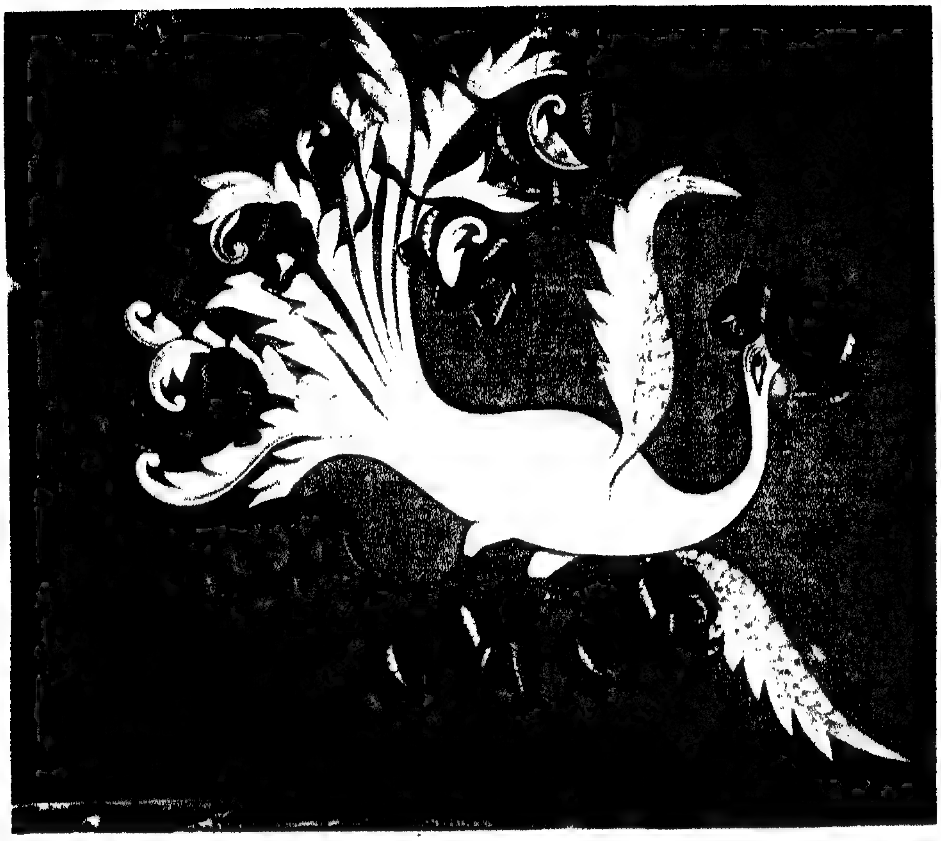
کلس سرخ مثلث ہیں جو آتش فشاں کی علامت ہیں!

اُن کے اوپر بھورے یا نیلے رنگ کے تاج ہیں جو 'ہوا' کی علامت ہیں!

چھوٹے کنگرے (Pinnacle) نیلے / سبز ہیں جو مکان کی علامت ہیں!

انسان کی طرح مندر اور استوپ بھی جیسے حیات و کائنات اور تمام اشیاء و عناصر کے تئیں بیداری حاصل کر کے پرواز کر رہے ہوں اور ماورائی نور سے قریب تر ہوں۔

تمام روشنیوں کا حصہ بن گئے ہوں!

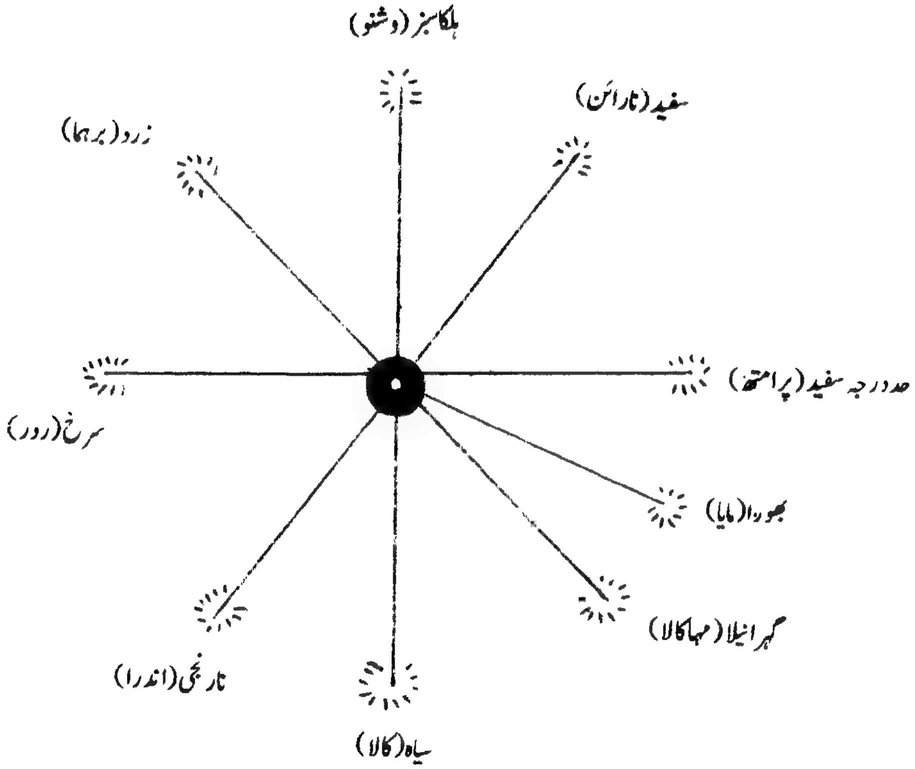


۱۲۔ ایرانی سیمرغ ہاتھیوں کو اٹھاتے ہوئے

(کانگڑا، انیسویں صدی)

رنگوں کی سادگی کا حسن

قدیم عوامی شعور نے طرح طرح سے رنگوں کا احساس بخشا ہے، اپنے جذبوں کے مطابق رنگوں کا انتخاب کیا ہے، نٹ راج کے رقص کی 108 کیفیتوں کو محسوس کیا گیا تو ہر کیفیت کا اس میں ایک منفرد رنگ نظر آیا اور رقص کی مختلف کیفیتوں کو ان کے رنگوں کے ذریعہ اجاگر کیا گیا مثلاً



اسی طرح دیوتاؤں اور دیویوں کو بھی مختلف رنگوں میں محسوس کیا گیا ہے، جذبات کے رنگ ان میں جذب ہو گئے یا یہ کہیے کہ جذبوں کے رنگ اور رنگوں کے گہرے احساس کے ساتھ ان کے رنگین پیکر ابھرے!

عوامی عبادت میں ابتدا سے رنگوں کی اہمیت رہی، طویل عبادت کے لیے ارتکاز کی ضرورت تھی، مکمل طور پر پوری توجہ کرنے کی صلاحیت کو پیدا کرنا تھا اس لیے تمام تر توجہ کو صرف ایک مرکز پر جمع کرنے کے لیے پتھر رکھے گئے، مورتیاں بنائی گئیں اور نفسی کیفیتوں کے ساتھ تشریحی خاکے بنائے گئے جنہیں ینتر کہتے ہیں ایسے خاکوں، نقشوں اور خطوط اور علامات کے ذریعہ اپنی بہتر قوت کے ساتھ جذبات کا اظہار کیا گیا اور اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کی تکمیل کے لیے دعائیں کی گئیں، منتر منتخب کیے گئے، خاکوں اور نقشوں میں آرزوؤں اور تمناؤں کے نقوش ابھارے گئے، خطوط اور علامات کے ذریعے ان کا اظہار کیا گیا اور جب وقت اور گزر گیا تو ان میں منتر بھی لکھے گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے ینتروں کے اندر منتر لکھنے کی ایک

روایت قائم ہو گئی، بنیادی معاملہ یہ تھا کہ ارتکاز کے مرکز اور عابد کے درمیان ایک گہرا باطنی رشتہ قائم ہو جائے "نفسی سطح پر یہ محسوس ہوا جیسے یہ رنگ عابد کے جذبوں کے رنگ ہیں مختلف قسم کے رنگ تیار کیے جاتے ایک رنگ کو دوسرے رنگ میں شامل کیا جاتا، جذبوں کے مطابق ہی رنگ منتخب کیے جاتے سب سے اہم بات یہ تھی کہ جس احساس یا جذبے سے جو رنگ محسوس ہوتا وہی رنگ استعمال کیا جاتا ساتھ ہی یہ بھی توجہ طلب بات ہے کہ ایسے رنگوں کو منتخب کیا جاتا جو مخصوص جذبات کو ابھارنے اور پیش کرنے میں مدد کرتے، سرخ، ابتدا سے بنیادی رنگ بنا رہا ہے غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ اس رنگ سے عابد کا جذبہ شدت سے متحرک ہوتا رہا ہے۔

ابتدائی دور کی سماجی زندگی میں "مرکز" اہم تھا دیوتا اہم نہ تھے مرکز ہی عابد کے ارتکاز اور عبادت سے کسی نہ کسی پیکر کو تخیل سے آشنا کرتا تھا، عابد یہ جانتا بھی نہ تھا کہ یہ کسی دیوتا یا کسی دیوی کا پیکر ہے وہ صرف پیکر کے رنگ کو محسوس کرتا تھا اور عبادت کے بعد اپنے تجربے کو بیان کرتے ہوئے صرف یہ بتا سکتا تھا کہ اس نے کس رنگ کے پیکر کو دیکھا اور محسوس کیا ہے اور عبادت کے لمحوں میں اُس پیکر کا عمل کیا تھا۔ تجربوں کے یہی رنگین پیکر رفتہ رفتہ مختلف بڑے دیوتاؤں اور دیویوں کی صورتوں میں ڈھل گئے۔

ینتر نے بعض رنگین پیکروں اور بعض رنگوں کی خصوصیات کو بیان کیا ہے مثلاً دیوتا، سفید محسوس ہوں تو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ انسان کو زندگی اور موت کے چکر سے نکالنے کی تلقین کر رہے ہیں یا باہر نکالنا چاہتے ہیں۔

'زرد' محسوس ہوں تو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ دنیا کی مسرتیں لٹانا چاہتے ہیں، مادّی زندگی کو تمام خوشیوں اور مسرتوں سے بھر دینا چاہتے ہیں غالباً یہی وجہ ہے کہ گنیش اور لکشمی کے لباس زرد ہوتے ہیں۔

سرخ پیکروں کے ظہور کو جذبوں کے ارتعاش 'عمل' زندگی سے محبت اور انسان دوستی سے وابستہ کیا گیا۔ یہ کہا گیا ہے کہ جو دیویاں یا جو دیوتا سرخ پیکروں میں محسوس ہوں ان کا پیغام صرف یہی ہے کہ تم زندگی کی بے پناہ لذتوں سے آشنا ہوتے رہو، انسان دوستی اور محبت کے جذبے کو ہمیشہ بیدار رکھو اپنے جذبات کے اظہار میں کسی قسم کی رکاوٹ پیدا نہ کرو۔

اگر آپ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں قبائلی اور عوامی دیوتاؤں اور مقدس پیکروں کا مطالعہ کریں گے تو معلوم ہو گا کہ سب سرخ رنگ کے ہیں۔ یہ قدیم سرخ مقدس پیکر ہیں جو نہ جانے کتنی صدیوں سے سفر کرتے ہوئے آئے ہیں اب تو انہیں سرخ لباس بھی پہنا دیا گیا ہے ان سے ملک کے لوگوں کے بنیادی عوامی رجحان کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔

ابتداء سے قوت برداشت، محبت اور انسان دوستی کی روایات قائم رہی ہیں، انسان کا وجود محترم سمجھا گیا ہے۔ محبت کے رشتے کو سب سے اہم رشتہ تصور کیا گیا ہے۔ انسان دوستی ابتداء سے بنیادی قدر رہی ہے۔ قبائلی عوامی سرخ پیکر ایسی تمام قدیم اعلیٰ روایات کے معنی خیز استعارے ہیں ان روایات کو پنچ راتر (Pancharatra) کی روایات سے علاحدہ کر کے دیکھنا چاہیے اس طرح ان روایات کو "بھاگوت" پران سے بھی الگ رکھنا چاہیے، تانتروں نے بھی اپنے طور پر رنگوں کو اہمیت دی ہے، اگرچہ ایسی تمام روایات کا گہرا معنوی رشتہ قدیم عوامی رجحان اور شعور سے ہے لیکن نئے تجربے بھی سامنے آئے ہیں 'ینتر نے سیاہ رنگ' کو جو اہمیت دی ہے ہمیں معلوم ہے یہ بنیادی رنگ بن گیا اور کالی اور مہاکالی کے پیکر اسی رنگ میں جلوہ گر ہوئے جو تخلیق، وقت، زماں و مکاں، قوت، اور قیامت سب کے معنی خیز استعارے بن گئے۔ یہ پیکر ایسے تاریک مکاں تک ذہن کو لے جاتے ہیں جہاں کوئی مستقبل نہیں ہے۔ موت کے بعد ایک نامعلوم مکاں کا احساس دیتے ہیں تانتر کے مطابق چکروں کا بنیادی پیکر 'ڈاکنی' (Dakini) ہے جس کا وجود سرخ ہے۔

بدھ ازم نے بھی رنگوں کو بہت اہمیت دی، بدھ افکار کے مطابق ذہن کا بنیادی رنگ زرد ہے، مربع (Square) اس کی علامت ہے جب

بودھی ستواؤں میں عورت کے پیکر شامل ہوئے تو ان کے ساتھ ان کے رنگ بھی آئے، مختلف قسم کے رنگوں اور رنگین استعاروں کی ایک دنیا سامنے آ گئی، تاراؤں (TARAS) کے جانے کتنے رنگ ابھرے۔ تارا ایک معنی خیز پیکر بن گئی۔ اس کا بنیادی مفہوم یہ ہے ''وہ عورت جس کی مدد سے وجود کے طوفان سے گزر کر انسان سلامتی کے ساتھ دوسرے کنارے پہنچ جائے! یعنی جو سلامتی اور رحمت کی علامت ہے جس کی وجہ سے انسان عرفان اور وژن کی اعلیٰ ترین منزل حاصل کرے، بدھ منتروں میں تارا کو عظیم تر منزل کا رنگین پیکر کہا گیا ہے۔ بدھ حلقہ رنگوں کا سرچشمہ ہے اس سے سرشار ہو کر علم و دانش کے پرچم اٹھائے جو پیکر متحرک ہوتے ہیں وہ اپنے علم و دانش کے مطابق بدھ حلقہ کا کوئی رنگ لیے ہوتے ہیں اور اس طرح اس مترنم متحرک عمل میں مختلف رنگوں کے نقوش جھلملانے لگتے ہیں، تانترا کا معروف پیکر ڈاکنی (Dakini) یہاں کئی رنگوں میں ملتی ہے۔ ہر نسوانی پیکر کے ساتھ ایک 'ڈاکنی' ہے علم و دانش کے پرچم کو اٹھائے ہوئے ہر نسوانی پیکر کا چہرہ صد درجہ سنجیدہ ہے اور اس کی سنجیدگی کے مفہوم کو صرف اس کے بنیادی رنگ اور اس کے ساتھ متحرک ڈاکنی سے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ تمام نسوانی پیکر پراسرار ہیں جو بدھ کے لطیف اور انتہائی باریک حصے میں رہتے ہیں بدھ کے مختلف پیکروں سے ان کے رنگ ہم آہنگ ہیں ان کے خاص رنگ یہ ہیں۔

'خاکی' 'بادامی' 'سانولا' 'سیاہ'
'گہرا سبز' 'سیاہی مائل سرخ' 'گندمی'

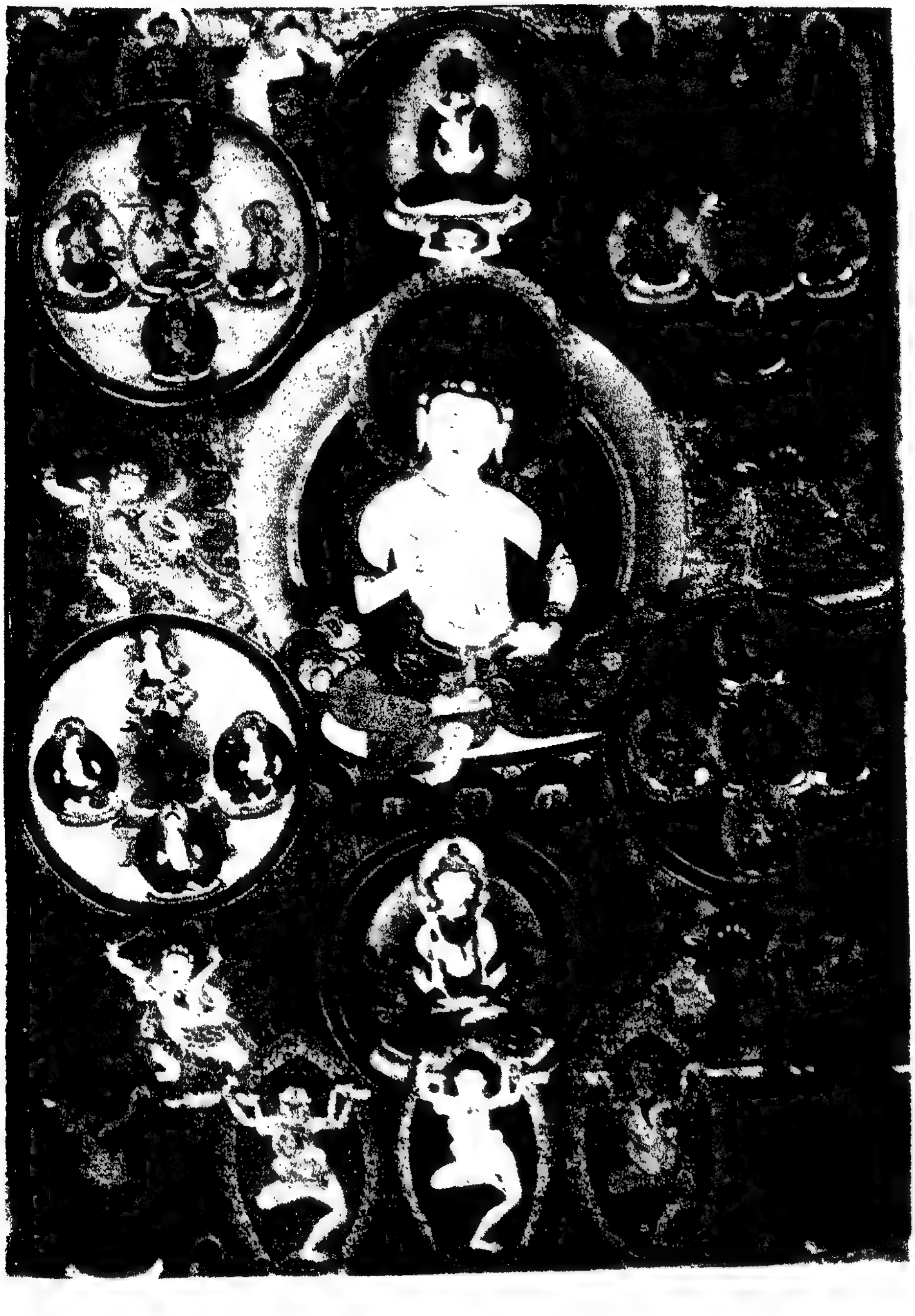
تبت کی بدھ مصوری کا مطالعہ کیجیے اور پرانے کپڑوں پر بنے ہوئے نقوش دیکھیے تو یقیناً محسوس ہو گا کہ رنگوں کے معاملہ میں بدھ مصور بہت بیدار تھے، تھنکوں (Thankas) (کپڑوں پر بنی تصویریں) پر ارتکاز اور عبادت کے لیے نقش ابھارے جاتے تاکہ ذہن کو خاص مرکز حاصل ہو سکے، ذہن اور احساس اسی مرکز سے وابستہ رہیں، جو تصویریں اجاگر ہوتیں اور ان کے لیے جن رنگوں کا استعمال کیا جاتا ان کا گہرا رشتہ تخیل سے ہوتا، روایتی مصوروں کے عمل سے روشنی حاصل کر کے اپنے تخیل کی مدد سے آج بھی تھنکے تیار کیے جاتے ہیں۔

تھنکا (Thanka) کے لغوی معنی ہیں ''نگاہ کے ذریعہ آزادی!''

سنسکرت میں درشن مکتی کی اصطلاح اسی مفہوم کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ نقوش اور مختلف قسم کے پیکروں اور جذبوں کی ہم آہنگی کے پیش نظر رنگوں کا انتخاب اور مناسب انتخاب اور استعمال کا بنیادی مقصد زندگی کی اذیت (سم سار) کے خلاف برگشتگی پیدا کرنا اور سچی آگاہی اور روشن خیالی کی آرزو (سم بودھی) ہے۔ میں نے کئی تھنکے دیکھے ہر تھنکے کے درمیان بدھ کا پیکر پایا۔

اس مرکزی بدھ کو 'ویروچن' (Varirochana) کہتے ہیں اس کے لغوی معنی مجھے معلوم نہیں لیکن اس کا مفہوم ہے وہ تمام نام اور تمام اشکال کی داخلی کائنات کا سرچشمہ ہے! ویروچن خلا (Void) کی بنیادی سچائی یا ''بدھ سچائی'' کی علامت ہے شنیات (Shunyata)!

بدھ کا پیکر سفید ہے لباس بھی سفید ہے غالباً اس لیے کہ یہ بنیادی وحدت کی علامت ہے اسی خالص سفید بدھ کے مرکز سے چار رنگوں کی روشنیاں پھوٹتی ہیں ''ویروچن بدھ'' مرکز ہے جس کے چار رنگوں سے دوسرے چار دھیانی بدھ کے پیکر بنتے ہیں جو شمال، جنوب، مغرب، اور مشرق کی علامتیں ہیں اکشوبھئے بدھ ''(Akshaobhya Buddha) کا رنگ نیلا ہے۔ ''رتن سمبھو بدھ'' (Ratan Sambhava Buddha) کا رنگ زرد ہے اکشوبھئے کا تعلق فضا اور ہوا سے ہے تو رتن سمبھو تمام قیمتی اشیاء کا سرچشمہ ہیں یہ دھرتی سے تعلق رکھتے ہیں، تیسرے ''امیتابھ بدھ'' (Amitabh Buddha) ہیں جو نور اور روشنی کا سرچشمہ ہیں ان کا رنگ سرخ ہے۔ اور ''اموگیا سدھی بدھ'' (Amogya Siddhi Buddha) اس پانی کے پراسرار مرکز ہیں کہ جس سے دھرتی سرسبز ہوتی ہے غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کا رنگ گہرا سبز ہے تبتی بدھ منتر، میں سرخ ڈاکنی ہیں جو راہب کی سفید طاقت کے برعکس نسوانی توانائی کی علامت ہیں۔



خاکوں اور رنگوں کے جمال کو لیے اٹھارویں صدی کا ایک تبتی تھنکا!

تانتروں کے مطابق بنیادی عبادت سے کئی رنگ وابستہ ہیں مثلاً سرخ، سفید، زرد اور نیلا! پھولوں کا انتخاب کرتے ہوئے ان رنگوں کا خیال رکھا جاتا ہے، مختلف قسم کی تصویروں کے حاشیوں کے لیے عموماً یہی رنگ استعمال ہوتے رہے ہیں۔ پوجا میں پانی کے برتن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور عموماً پانی سے بھرے ہوئے مٹی کے کٹورے یا برتن ”دیوتا کی علامت بن جاتے ہیں“ اسے آم کے پتوں سے چھپا دیا جاتا ہے اور اس کے پاس سبز ناریل رکھا جاتا ہے جس کی جڑ پر شنگرفی رنگ (Vermilion) لگانا ضروری تصور کیا جاتا ہے انہیں دیوتا کے تشریحی خاکے یا نقشے کے پیچھے رکھ دیا جاتا ہے اس یقین کے ساتھ کہ دیوتا کا ظہور ہوگا۔

ہندو تانتر نے مہاودّیاؤں (Mahavidyas) کے دس پیکروں کو اہمیت دی ہے جن میں سات کائنات کی تخلیق کی منزلوں کی علامتیں ہیں اور تین تخریب اور کائنات کو اپنے اندر سمیٹ لینے کی علامتیں! کالی وقت کے مرکزی معنی خیز دیوی ہیں جن کی ظاہری صورتیں جیسی بھی ہوں مثبت اور منفی خیالات اور بلند وجد آفریں فطرت سے پہچانی جاتی ہیں ان کے چہروں اور پیکروں کو دیکھ کر خوف طاری ہو جاتا ہے لیکن وہ اپنی فطرت میں زندگی کی مسرتوں کا سرچشمہ ہیں وقت کے مرکز پر ان کے وجود سے کیف پرور لہریں پھوٹتی رہتی ہیں، ہر لمحہ وجد کی سی حالت میں وجد آفریں کیفیتیں پیدا کرتی رہتی ہیں، ان کا ظہور ڈرامائی طور پر ہوتا ہے کہ ان کے وجود کی وحدت کے اندر کثرت کے جلوے ہیں، کائنات کے تمام مظاہر اور تمام رنگ ان کے اندر ہیں، اس احساس کے ساتھ وہ دوسری مہاودیا یعنی تارا بن جاتی ہیں، یہ کائنات کی تخلیق کی دوسری منزل ہے، یہاں کالی کا رنگ گہرا نیلا ہے گہرے نیلے کی تابناکی سے اشیاء عناصر اپنے رنگوں کے ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں اسی منزل پر وہ شیو کے مردے جسم پر اپنا بایاں پاؤں رکھے ہوئے ملتی ہیں شیر کی کھال پہنے ہوئے اور سروں کے ہار کے ساتھ ان کا یہ پیکر بنگال اور اڑیسہ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے، اپنی تین آنکھوں کے ساتھ بھیانک ہنسی کے تاثرات کو لیے سامنے آتی ہیں دنیا اور کائنات کی تباہی کے گہرے تاثرات ابھارتی ہیں، تمام اشیاء و عناصر کو راکھ بنا چکی ہیں لیکن کائنات کے حسن و جمال کی نئی تخلیق کے امکانات کو بھی لیے ہوئی ہیں (پھولے ہوئے پیٹ کے اندر نئی تخلیق کا جوہر پوشیدہ ہے) وہ چاہیں تو وحدت کے باطن سے کثرت کے جلوے بکھیر دیں۔ پانی کے اندر سے جھانکتا ہوا سفید کنول نئی تخلیق کی علامت ہے (کالی اور بدھ اکشوبھیہ کے گہرے رشتے کا بھی احساس ملتا ہے) اس کے بعد یہاں سوداسی (Sodasi) کے پیکر میں نمودار ہوتی ہیں ابھرتے ہوئے سورج کی طرح ان کا رنگ سرخ ہے برہما، وشنو، اور اندر اور سداشیو کے مجسموں کے اوپر نظر آتی ہیں مہاکالی (عظیم وقت) سے ہم آغوش! انتہائی مسرت انگیز لمحوں میں لذتوں کو حاصل کرتے ہوئے عظیم نفسیاتی خواہش کی تکمیل کرتی نظر آتی ہیں چوتھی مہاودیا یعنی بھونیشوری کا روپ اختیار کر کے سورج کی طرح، سنہرے رنگ میں ڈھل جاتی ہیں اور شعاعوں کی مانند ہر جانب بکھر جاتی ہیں، سر پر چمکتا ہوا تاج ہوتا ہے اور ہلال (نیا چاند) ان کا زیور بن جاتا ہے، بھونیشوری کے چار ہاتھ ہیں جو مادّی نعمتیں عطا کرتے ہیں چھاتیاں دودھ سے بھری ہوئی ہیں جن سے اشیاء و عناصر کی زندگی قائم ہے۔ کالی کا پانچواں پیکر تین آنکھوں والی بھیروی (Bhairvi) کا ہے۔ بنیادی رنگ گہرا سرخ ہے۔ گلے میں سرون کا ہار ہے ہاتھ میں مالا اور کتاب ہے۔ بھیروی اپنے وجود کو جانے کتنے متحرک اشیاء و عناصر میں تقسیم کرتی رہتی ہیں۔

چھٹی مہاودیا ”چھنامست“ (Chunna Masta) ہیں ناف کے اندر نکلے ہوئے کنول کے درمیان ”سرخ رنگ“! کھلا ہوا یہ کنول سرخ رنگ کی تابندگی کو لیے خالص کائناتی زرخیزی سے پیوست اوپر اٹھتا ہے، خالص کائناتی زرخیزی کو ایک نیلے مرد اور ایک عورت کی صورتوں میں پیش کیا گیا ہے جو کرشن اور رادھا کے رنگین حسی پیکروں سے قریب تر ہیں ’چھنامست گہرے بھورے نیلے کنول پر بیٹھی ہیں سروں کی مالا پہنے ایک ہاتھ میں سانپ ہے اور دوسرے ہاتھ میں خود ان کا اپنا سر، کٹی ہوئی گردن سے انتہائی شدت سے لہو کا چشمہ پھوٹ پڑا ہے۔ اس کی تیز تین دھاریں ہیں ایک دھار خود ان کے کٹے ہوئے سر (جوان کے ہاتھ میں ہے) کے منہ کے اندر جاری ہے۔ دو دھاریں دائیں بائیں کھڑی دو عریاں دوشیزاؤں کے

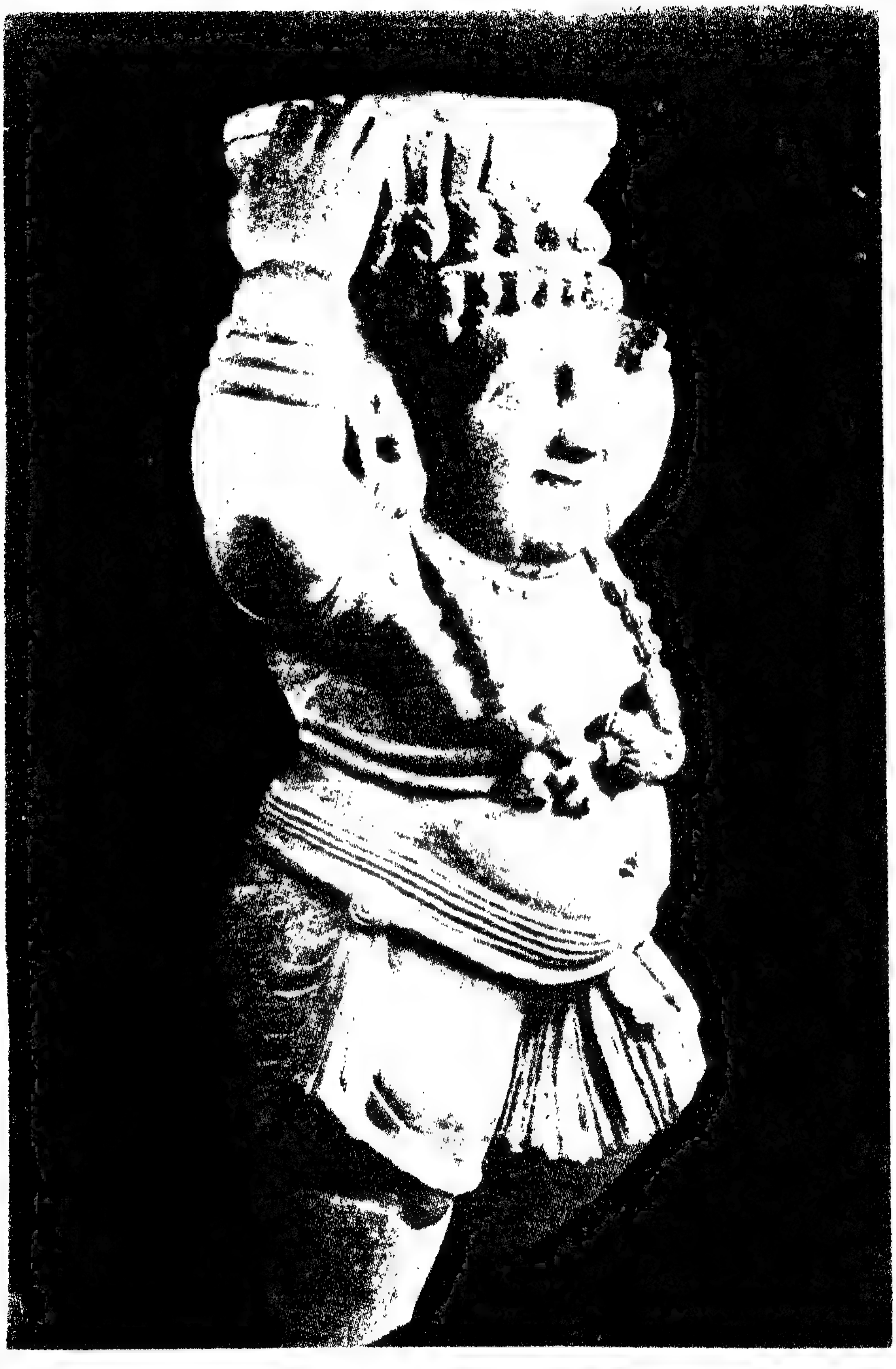
منہ میں پہنچ رہی ہیں ان دونوں دوشیزاؤں کے ہاتھوں میں کھوپڑیوں کے پیالے اور تلواریں ہیں سیدھے ہاتھ میں جو دوشیزہ ہے اس کا رنگ سنہرا ہے انہیں بارنینی (Barnini) کہتے ہیں بائیں جانب ڈاکنی (Dakini) ہیں جن کا رنگ شنگرفی (Vermilion) ہے چھینامست کی یہ تصویر دراصل کائنات کو زندگی عطا کرنے کی ہے۔ تخلیقی عمل کے حسی تصور کو ابھارا گیا ہے۔ تما(Tamas)راجا(Rajas)اورستوا،(Sattvas)اورگن(Gunas)اچھا(Iccha)اور کریا(Kriya)سب کے تاثرات موجود ہیں انہیں سیاہ، گہرے نیلے، سرخ، سفید اور گہرے زرد رنگوں سے سمجھایا گیا ہے۔

ساتویں مہاودیا دھوئیں کی مانند ہیں دھم وتی (Dhumavati) لمبی ہیں تند خو، خوفناک اور بدمزاج! چہرہ بے رونق ہے لیکن مضطرب نظر آتی ہیں بال الجھے ہوئے ہیں، چہرے سے دہشت اور وجود سے ٹیڑھے پن کا احساس ملتا ہے۔ چھاتیاں سوکھی اور مرجھائی ہوئی ہیں، پوپلی ہیں، ناک لمبی ہے کوے کے رتھ پر چلتی ہیں ان سے زندگی کی آخری سطح کا احساس ملتا ہے، وہ سطح کہ جہاں تمناؤں کا خون ہوتا ہے، بھوک نہیں مٹتی، پیٹ بھر غذا حاصل نہیں ہوتی افراد اپنے پرانے رشتوں اور ماضی کے تمام سرچشموں کو بھول جاتے ہیں، اس حد تک کہ رشتے ختم ہو جاتے ہیں اور عظیم سرمایہ حیات سے تعلق ختم ہو کر رہ جاتا ہے۔ انسان اذیتوں کے عجیب و غریب لمحوں کے تجربوں سے آشنا ہوتا رہتا ہے۔

تیسری تین مہاودیائیں واپسی کے تسلسل کا شعور دیتی ہیں ایک باگلا(Bagala) ہیں جو زرد رنگ کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہیں جواہرات سے سجے سجائے تخت پر بیٹھی ہیں زرد، رنگ امیدوں اور آرزوؤں کا رنگ ہے، باگلا خوبصورت چمکتے ہوئے زیورات میں چھپی ہوئی ہیں ان کے ایک ہاتھ میں مضبوط چھڑی ہے کہ جس سے وہ دشمنوں پر وار کرتی ہیں اور ان کا دوسرا ہاتھ دشمنوں کی زبان پکڑنے اور کھینچنے کا کام کرتا ہے دوسری ماتنگی (Matangi) ہیں تاریک سیاہ چہرہ سرخ آنکھیں، جذباتی ہیجان اور اضطراب۔ ان کے پیکر کی خصوصیات ہیں آرزوؤں اور خواہشوں کے سرور میں گم اور اکثر بدمست ہتھنی کی مانند جھومتی ہوئی وہ اس منزل یا سطح کی علامت ہیں کہ جہاں منتروں کا جادو ہے، ساری دنیا اس سحر کے اندر ہے اور بنیادی آرزو شیو میں جذب ہو جانے کی ہے۔ مکمل وحدت کی خواہش!!

آخری مہاودیا، کملا (Kamala) ہیں کنول کی دیوی! یہی شکتی ہیں، خالص شعور (-Pure Consciousness) کی علامت! یہ ذات کے عرفان کا استعارہ ہیں، سونے کے چار ہاتھی انھیں مقدس پانی سے نہلاتے ہیں، چمکتے سونے کا رنگ ہے، ہاتھ میں کنول لیے رہتی ہیں حیات و کائنات کی جمالیاتی وحدت کا نشان بن کر آتی ہیں۔ تمام رنگ وہ سفید ہوں یا سرخ، زرد یا سبز، سب سیاہ میں جذب ہو جاتے ہیں، سب کالی میں داخل ہو کر گم ہو جاتے ہیں صرف سیاہ فام کالی سامنے ہوتی ہیں!

عوامی ذہن نے ستاروں اور سیاروں کو بھی اپنے جذبات کے رنگ عطا کیے ہیں سیاروں اور ستاروں اور عوامی ذہن کے درمیان رنگوں کے خوبصورت رشتے نہ جانے کب سے قائم ہیں۔ سورج، سرخ رنگ کا سرچشمہ ہے تو چاند سفید رنگ میں ڈھلا ہوا ہے۔ مریخ (-Mars) گندمی یا سنگترے (Towny) کے رنگ کا ہے تو عطارد (-Murcry) مضمحل زرد سفید! زحل کا رنگ سیاہ ہے مشتری (-Jupiter) زرد ہے اور زہرہ (Venus) سفید! چڑھتے ہوئے چاند راہو (Rahu) اور ڈھلتے ہوئے چاند کیتو (-Ketu) شمال اور شمال مشرق میں جانے کتنے رنگوں کا احساس عطا کرتے ہیں سیاروں کی عبادت کے لیے جو ینتر بنائے گئے ان میں عموماً نو مربع ہوتے تھے۔ یہ ینتر، سفید باریک، چونے سے بنائے جاتے یا پکے چاولوں سے! ہر مربع ایک سیارے کے لیے مخصوص ہوتا اور سیارے کا رنگ اس مربع میں ڈالا جاتا۔ مشرق، مغرب، شمال اور جنوب کے بھی اپنے رنگ ہیں، مشرق کا رنگ زرد ہے اور اس زرد کے لیے بہشت کے دیوتا اندر ابھرے، اندر زرد رنگ کے اساطیری دیوتا ہیں اگنی دیوتا جنوب مشرق کے سرخ



کُبیرا (بدھ آرٹ)

رنگ کی علامت ہیں، اگنی آگ کے دیوتا ہیں جو جنوب مشرق کی حفاظت کرتے ہیں جنوب کا بنیادی رنگ سیاہ ہے اماوس کی سیاہی کی مانند! تاریک گھپ اندھیرے میں موت کے دیوتا "یام" (-Yama) کا پیکر ابھرا، سیاہی کی علامت بن کر، جنوب مغرب کا رنگ گہرا سبز ہے، اس رنگ نے اساطیر میں نیروتی (Nirruti) دیوتا کو خلق کیا، مغرب کا بنیادی رنگ سفید ہے، ورون (Varuna) کا وجود سفید ہے وہ پانی کے دیوتا ہیں، شمال مغرب کا رنگ نیلا ہے، ہواؤں کے دیوتا "وایو" (Vayu) اسی رنگ سے وجود میں آئے ہیں شمال کا رنگ حددرجہ سنہرا ہے۔ چمکتے ہوئے سونے کی مانند ہے سنہرے رنگ کے دیوتا کوبیرا (-Kubera)(1) اس کے اساطیری استعارہ اور علامت ہیں شمال مشرق کا رنگ آسمانی ہے یہ ایشانن (Ishanan) دیوتا کا رنگ ہے شمال مشرق کا یہ رنگ شیو کے وجود کے ایک معنی خیز پہلو کا رنگ ہے کہ جس کی نمائندگی ایشانن سے ہوتی ہے۔ ہنومان اور گنیش دونوں سرخ رنگ کا جلوہ لیے ہوئے ہیں شو (شیو کا مردہ جسم) سفید ہے، سفید جسم پر کالی (جو لہو دیتی ہیں تاکہ تخلیق کا سلسلہ جاری رہے) کے ہونٹوں سے لہو کا ایک معمولی سا قطرہ گر جاتا ہے تو تین رنگوں سرخ، سیاہ اور سفید (راجا، تما اور ستو) کی آمیزش ہوتی ہے اور تخلیق وجود میں آجاتی ہے، کائنات کے گرد جو عظیم حلقہ یا دائرہ ہے کہ جس کے اندر شیو کا رقص جاری ہے سرخ رنگ کی شدت کو نمایاں کرتا ہے!

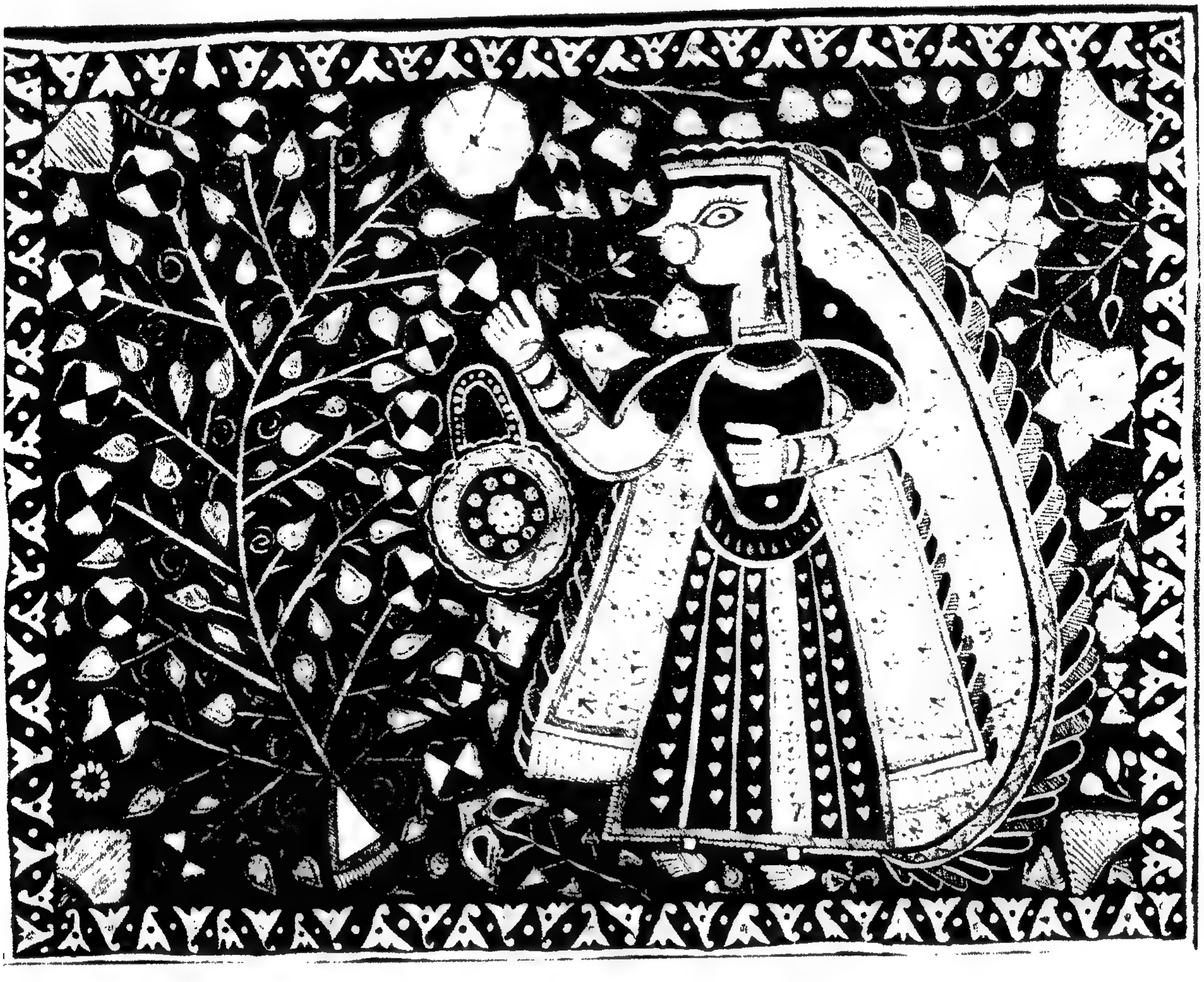
●

---

(1) کوبیرا (Kubera) ایک انتہائی قدیم ہندوستانی دیوتا ہے جو یاکشاؤں (Yakshas) کا سربراہ تصور کیا گیا ہے۔ زمین کے اندر جو قیمتی دولت ہے۔ اس کا مالک اور نگہبان ہے وقت کے ساتھ اس کے تصور میں تبدیلی آئی ہے۔ مادی مسرتوں اور نعمتوں اور دنیا کی دولت کا دیوتا بھی بنا ہے لیکن یاکشا (Yakshas) کی پراسرار اور خطرناک فطرت کے ساتھ! ایک روایت یہ ہے کہ کوبیر راون کا بھائی ہے جس نے رام کی مدد کی تھی یہی وجہ ہے کہ اسے ہندو دیوتاؤں میں شامل کر لیا گیا ہے۔ اس کے پیکر میں جسم بھاری بھرکم ہے پیٹ باہر نکلا ہوا ہے، پھولا ہوا پیٹ دولت اور پوشیدہ نعمتوں کی علامت ہے۔ عموماً کسی درخت کے نیچے بیٹھا نظر آتا ہے، درخت کی جڑوں کے نیچے ہیرے جواہرات اور دوسری قیمتی اشیاء ہوتی ہیں لہذا وہ اس طرح بیٹھ کر ان کی نگہبانی کرتا ہے بنیادی طور پر دھرتی کا دیوتا ہے لہذا زمین کی زرخیزی سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ بدھ ازم اور ہندوؤں نے کوبیرا کو کائنات کے شمال کا دیوتا بنادیا۔ بدھ فن میں اس کے کئی پیکر ملتے ہیں۔ گنیش کے پیکر کی طرح معروف بدھ پیکر جام بھالا یا جم بھالا (Jambhala) سے بہت قریب محسوس ہوتا ہے۔ بدھ آرٹ نے اس پیکر کو عموماً ہنستے ہوئے دکھایا ہے، صورت تبدیل ہوتی ہے لیکن توند موجود ہے، یہ مسرتوں اور خوشیوں کی علامت بن گیا ہے، عام اصطلاح میں اسے "ہنستا ہوا بدھ (The Laughing buddha) کہتے ہیں چین، جاپان اور ہندوستان میں اس کے مختلف مجسمے ملتے ہیں۔ (ش۔ ر)

خطوں اور رنگوں کی جمالیات

(تین)



"مدھوبن آرٹ" متھلا تصویر کاری کا خوبصورت نمونہ:

سیتا باغ میں پھولوں کی مالا بنا رہی ہیں تاکہ سوئمبر میں وہ اپنے پسندیدہ مرد کو پہنا سکیں۔

شوخ سرخ رنگ کا استعمال

متھلا کے فنکاروں نے تانتر کے بنیادی رنگ سرخ کا استعمال خوب کیا ہے۔

● رنگوں اور لکیروں سے لکھنے، نقشے تیار کرنے اور اپنے صحن یا آنگن کو سجانے کی روایات بہت قدیم ہیں، گاؤں اور چھوٹے قصبوں اور چھوٹے بڑے شہروں میں عورتوں نے آج بھی ان روایات کو زندہ رکھا ہے۔

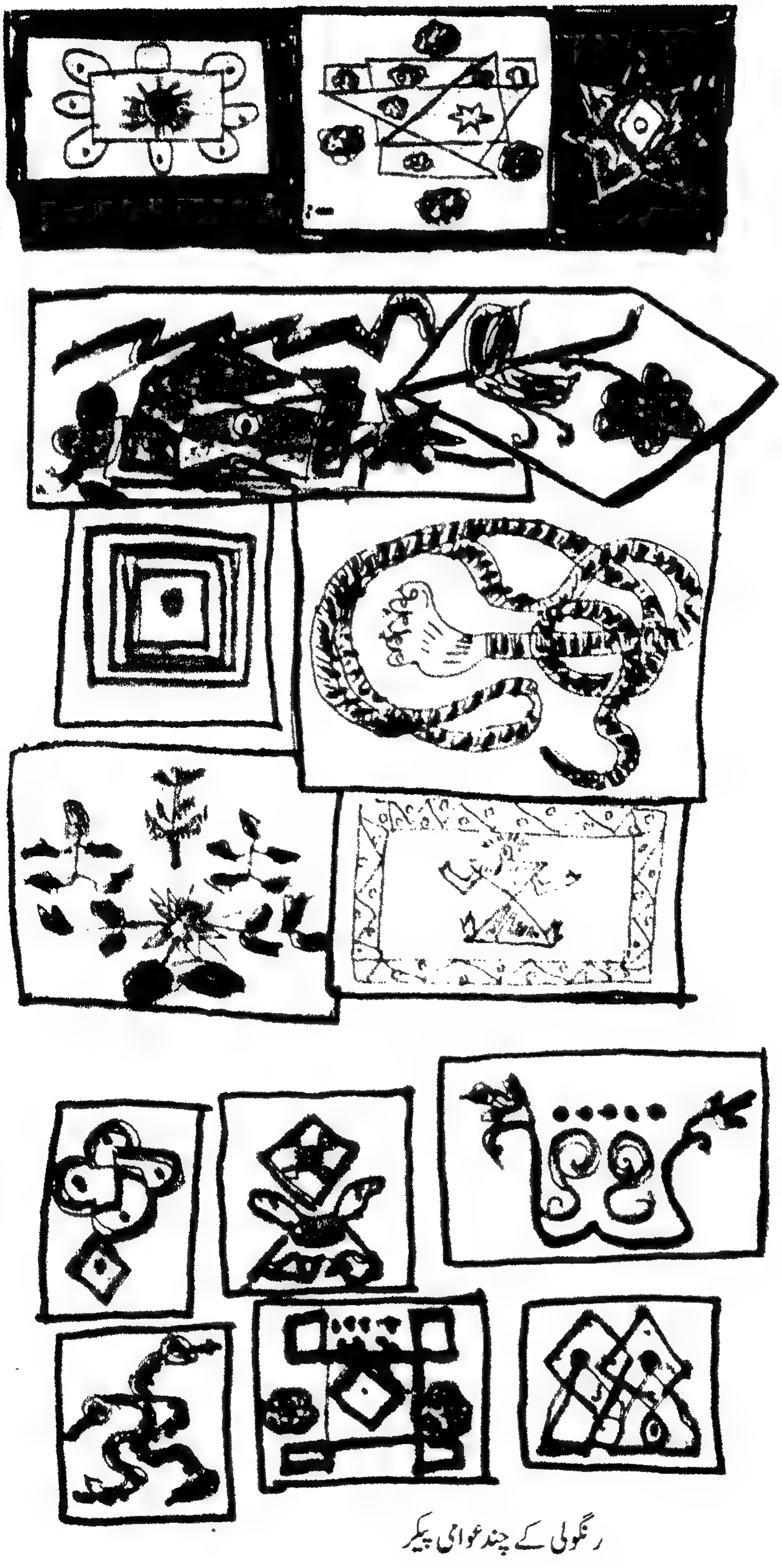
آہستہ آہستہ اس کی فلسفیانہ اور مذہبی سطحیں بھی قائم ہوتی گئی ہیں، عوامی ذہن نے مختلف عہد میں اس فن میں نئے تجربے کیے ہیں، رفتہ رفتہ تصویریں بنیں، دیوی دیوتاؤں کے نقوش بھی اُبھرے، ان کی علامتوں کے پیکر سجے، آج جس فن کو ہم رنگولی کہتے ہیں بلا شبہ ایک قدیم فن ہے اور ہندوستان کے مختلف علاقوں میں اس کی علاقائی اور دیسی روایتیں موجود ہیں، قدیم عقائد اور توہمات سے اس کا رشتہ بہت گہرا ہے۔ یہ لکیروں اور رنگوں کا فن ہے کہ جس میں عوامی رجحانات کا مطالعہ کرتے ہوئے مختلف عہد کے عقائد اور رسوم اور مختلف علاقوں کے حسی اور نفسی تصورات کے ساتھ لکیروں اور رنگوں کے تعلق سے جمالیاتی تجربات کی پہچان ہوتی ہے۔

سنسکرت میں اس قدیم رنگین فن کو رنگاولی (Rangavalli) کہا گیا ہے یعنی وہ بیل جو رنگوں سے تیار ہو۔ رنگوں کی لکیریں بیل کی مانند چڑھتی جائیں اور آہستہ آہستہ کسی دائرے یا حلقے میں پھیل کر ایک یا ایک سے زیادہ تاثر کو ابھاریں رنگولی ہمیشہ حسی اور نفسی تاثرات ابھارتی رہی ہے جب مذہبی اور فلسفیانہ سطحیں قائم ہوتی ہیں تو یہ تاثرات اور گہرے اور معنی خیز بن جاتے ہیں۔

ابتدا سے اس فن کا "مظاہرہ" زمین کے کینوس پر کیا گیا ہے، اس کے لیے صحن یا آنگن یا دروازے کے پاس زمین تیار کی گئی ہے۔ آج تو مختلف تہواروں اور شادی بیاہ کے موقعوں پر عورتیں 'رنگولی' سجاتی ہیں شب عروسی کے کمروں اور رسوئی گھروں کو بھی رنگولی سے آراستہ کیا جاتا ہے۔

اس فن کی ابتدائی صورت نسلی اور قبائلی عقائد اور رسوم کو پیش کرتے ہوئے قبائلی اور نسلی احساس جمال کو پیش کرتی رہی ہے۔ کوئی نہ کوئی موضوع ہوتا ہے جسے رنگوں اور لکیروں کی علامتوں میں پیش کیا جاتا۔

وتسائن (Vatsayan) نے کام سوتر میں جہاں عورتوں کے تعلق سے چونسٹھ فنون کا ذکر کیا ہے ان میں الکھیام (Alkhyam) کی جانب بھی اشارہ کیا ہے یعنی وہ فن جو رنگوں اور لکیروں کا فن ہو۔ وتسائن نے عورتوں کے چھٹے فن کو رنگولی کہا ہے اور یہ بتایا ہے کہ یہ بہت ہی مقدس فن ہے۔ رنگولی، لکیروں، خاکوں اور تصویروں کا یہ فن صرف دیوتاؤں کی خوشنودی کے لیے ہے۔ کام سوتر کے مصنف نے ایک اور فن کا ذکر کیا ہے جس کا تعلق رنگوں سے ہے یہ منی کرما (Manikarma) کا فن ہے یعنی عورتیں رنگین اور خوبصورت پتھروں کو جمع کریں اور ان سے نقشے اور تصویریں مرتب کریں پتھروں کی ترتیب سے نقشے اور تصویریں ابھر آئیں۔ یہ فن آج بھی بعض علاقوں میں زندہ ہے عورتیں پتھروں کو سجاتے ہوئے انہیں رنگ بھی عطا کرتی ہیں۔ یہ عقیدہ بہت قدیم ہے کہ ہر دن کسی نہ کسی سیارے کی گرفت میں ہے کوئی دن ایسا نہیں کہ جس پر کسی سیارے یا ستارے کی گرفت نہ ہو سیارہ یا ستارہ اپنی رحمتیں لیے ہوتا ہے۔ اگر ان کی رحمتوں کو حاصل کرنا ہے تو ذات اور شخصیت اور رحمتوں کے پیش نظر رنگوں اور لکیروں سے نقشے تیار کیے جائیں یہ نقشے انسان اور مخصوص سیارے میں ایک معنوی رشتہ پیدا کر دیتے ہیں اور وہ دن سیاروں اور انسان کے لیے اپنی



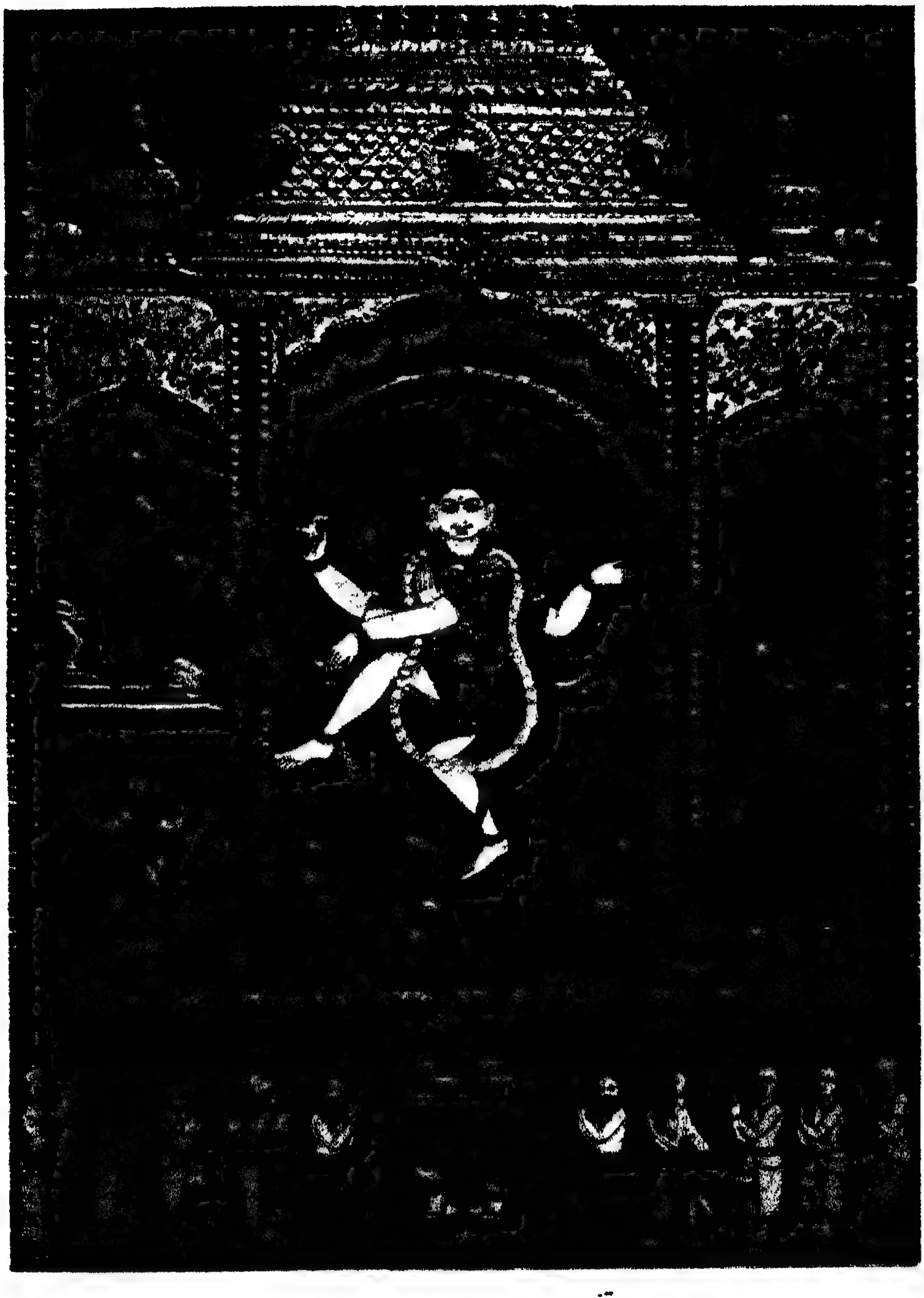
رنگولی کے چند عوامی پیکر

رحمتوں کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ اس طرح سیاروں کی علامتیں خلق ہونے لگیں جو انسان اور کائنات اور مظاہر فطرت کی وحدت کا احساس عطا کرنے لگیں ہندوستانی تجربوں اور جمالیات میں وحدت اور جمالیاتی وحدت کا تصور بہت قدیم ہے اس حسی تصور نے صدیوں کے سفر کے بعد مذہبی اور فلسفیانہ سطحوں کو واضح کیا۔ آفتاب ہندوستانی ذہن و شعور میں ہمیشہ جذب رہا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کے سفر کی علامتیں زیادہ اہمیت اختیار کر گئیں۔ ابتداء میں رنگوں اور لکیروں کے اس فن میں خاص پودوں کو بھی شامل کیا جاتا تھا، مختلف قبیلوں نے بعض پودوں کو حد درجہ مقدس جانا تھا ایسے پودوں کی خاص دیکھ بھال کی جاتی تھی اور ان کی ہیئت ‘توتم’ (Totem) کی ہو گئی تھی۔ رفتہ رفتہ تلسی کے پودوں نے زیادہ اہمیت اختیار کر لی اور تمام دوسرے پودوں پر اسے فوقیت حاصل ہو گئی۔ آج بھی رنگوں میں تلسی کے پودوں کو نمایاں جگہ حاصل ہے۔

مہابھارت میں رنگوں اور لکیروں کے اس فن کا ذکر ملتا ہے کچھ اس طور پر کہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی روایت پہلے سے قائم تھی۔ گوپیوں سے جب کرشن الگ ہو گئے تو جدائی کے اس غم کو دور کرنے کے لیے گوپیوں نے اسی فن کا سہارا لیا اور رنگ اور لکیروں کے اس فن میں گم ہو جانے کی کوشش کی اور جب کرشن کے لوٹنے کی خبر ملی تو ان کے استقبال کے لیے ایک رنگولی سجائی گئی چترستر (Chitrasutra) میں رنگوں اور لکیروں سے کینوس تیار کرنے کے سلسلے میں جو ہدایتیں ہیں وہ بھی اسی فن کی جانب واضح اشارہ کرتی ہیں۔ وشنو دھرموتر پران ”نے ”نیتر بھومی چتر“، اور نوگرہ (نو سیارے) کے سلسلے میں ہدایتیں دیتے ہوئے بتایا ہے کہ زمین رنگوں اور لکیروں کے فن کے لیے کتنی اہمیت رکھتی ہے اور اسے کس طرح کینوس کی طرح استعمال کرنا چاہئے۔ وشنو کو جس طرح کائنات کے اسٹیج پر پہلا اداکار سمجھا جاتا ہے اسی طرح انہیں پہلا مصور بھی کہا جاتا ہے۔ رنگولی کے فن میں تلسی یا کسی بھی مقدس پودے کے شامل ہوتے ہی ’وشنو کا امیج جذب ہو گیا۔ انہیں تو بعض پودوں میں اس طرح محسوس کیا گیا ہے کہ یہ پودے ان کے پیکر بن گئے ہیں، جس طرح وشنو کو لکشمی عزیز ہیں اس طرح عابد کو تلسی یا کوئی مقدس پودا عزیز ہے۔ رنگولی کے فن میں وشنو کے ساتھ لکشمی بھی شامل ہو گئیں۔ چونکہ ابتدا سے عورتوں نے اس فن کو عزیز رکھا ہے اس لیے لکشمی نے زیادہ اہمیت اختیار کر لی۔ یہ دیوی مادی آسودگی عطا کرتی ہیں۔ دولت اور عزت اور گھر کی خوش حالی کا سرچشمہ ہیں لہذا ان کے لیے مختلف سماجی ماحول میں مختلف قسم کی رنگولی تیار کرنے کی روایتیں موجود ہیں ہندوستانی جمالیات میں مختلف سماجی زندگی اور طبقاتی ماحول کے پیش نظر اس فن کا مطالعہ نہیں ہوا ہے ورنہ قدیم جمالیاتی احساس و شعور کی نہ جانے کتنی جہتوں اور جانے کتنی روایتوں کی پہچان ہو جاتی۔ تصویر نگاری اور مصوری کے فن کے پس منظر میں عوامی حسی تجربوں اور رنگوں اور لکیروں کے نقشوں اور علامتوں کی روایات بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ سب ہندوستان کے کلچر کی گہرائیوں میں پیوست ہیں ان کے مطالعہ سے قدیم عقائد اور توہمات کے ساتھ قدیم احساس جمال کی بھی پہچان ہوئی۔ جمالیات کے تعلق سے بعض رنگین نقشے بنیادی حیثیت رکھتے ہیں احساس حسن کی پہچان کے لیے بعض بنیادی خصوصیات بہت اہم بن جاتی ہیں۔ کچھ نقشے سادہ ہوتے ہیں اور اکثر بہت حد تک پیچیدہ! عورتیں صبح اٹھ کر اپنے دروازوں پر اپنے شوہر اور اپنے بچوں کی صحت اور خوشیوں کے لیے رنگولی سجاتی ہیں، دیوی دیوتا جب صبح سویرے گھر کے اندر قدم رکھیں تو وہ اپنے پیکروں کو پہچان لیں۔ ایسے نقشوں پر قدم رکھ کر اندر آئیں۔ گھر کی عورت کی آرزو جان لیں اور اسے پوری کریں۔ یہ لکیریں اور صورتیں جو رنگین ہوتی ہیں بھگوان بن گئیں۔ علامتوں کے وجود میں آتے ہی ان میں جذب ہو جائیں، محسوسات کی دنیا اس طرح پھیلی کہ خود یہ رنگین لکیریں اور علامتیں بھگوان بن گئیں، کوئی علامت لکشمی بنی تو کوئی وشنو۔ رنگولی کے چند عوامی پیکر یہ ہیں۔

ہندوستان میں عوامی احساسِ جمال نے صرف مندروں اور بدھ خانقاہوں کو حسن نہیں بخشا بلکہ اپنے گھروں کو بھی سنوار اور سجایا اور انہیں بھی اپنے احساسِ جمال کا تقدس عطا کیا۔ ہندوستان کے ساحلی علاقوں میں یہ روایات ابھی بھی زندہ اور متحرک ہیں۔ تمل ناڈو میں کولم (Kolam) ہو یا گجرات میں رنگولی! بنگال اور آسام ال پنا (Alpana) ہو یا بہار میں "آری پنا" (Aripana) سب ان ہی روایات سے وابستہ ہیں۔ کیرالا (کولم) مہاراشٹر (رنگولی) راجستھان (منڈنا Mandana) اور آندھرا پردیش (موگولو-Mugulu) میں یہ روایات آج بھی بہت متحرک ہیں، علاقائی تجربوں کا اختلافات بھی توجہ طلب ہے اس لیے کہ یہ سب اس بڑے ملک کے جمالیاتی تجربوں کی خصوصیتوں کو اپنے اپنے انداز سے پیش کرتے ہیں، ہر علاقائی جمالیاتی تجربے کے پس منظر میں تمدنی، تہذیبی قدروں کی بنیادی اور امتیازی خصوصیات موجود ہیں جو مختلف مذہبی اور ثقافتی روایات کی خبر دیتی ہیں، خاکہ نگاری اور رسومات کی رنگا رنگیوں کی آمیزش کے جلوے توجہ طلب ہیں۔ ساحلی علاقوں میں آج بھی جذباتی اظہار کی وسعتوں کے لیے روزانہ یہ عمل جاری ہے۔ خاکوں میں قدیم مذہبی اور تمدنی علامتیں موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ دوسری صدی عیسوی میں چولا خاندان میں رنگاولی یا کولم کو بہت اہمیت دی گئی تھی، راج درباروں سے مندروں تک اور مندروں سے عوام کے گھروں تک کولم سجائے جانے لگے انفرادی اور اجتماعی مذہبی ثقافتی تجربوں کو پیش کیا جانے لگا اس قدیم رنگین عوامی فن کے پس منظر میں منتروں اور منڈلوں کی روایات ہیں کائنات اور داخلی توانائی کے رشتے نے اس فن کو بڑی تقویت بخشی ہے۔

رفتہ رفتہ یوگ کے اثرات بھی ہونے لگے اور 'کولم'، رنگولی، رنگاولی اور 'موگولو' وغیرہ میں یوگ کے تعلق سے علامتیں بھی مختلف صورتوں میں ابھرنے لگیں۔ دیوی دیوتاؤں کے حسی پیکروں کی علامتیں بہت اہم بن گئیں، آنگن ہو یا پوجا گھر، رسوئی ہو یا تلسی عبادت کرنے کی جگہ دیواریں ہوں یا درختوں کے نیچے کی دھرتی ہر جگہ عوامی احساسات اور جذبات کے نقشے اور لکیریں ابھرنے لگیں، اب تو رنگولی یا کولم سڑکوں اور فٹ پاتھوں پر آ گئی ہے۔ ابتدائی دور میں جب پہلی بار کائنات اور دھرتی اور انسان کے خوبصورت رشتے کی وحدت کا احساس پیدا ہوا ہوگا، اس وقت معلوم نہیں کس قسم کے خوبصورت نقشے اور حسین اقلیدسی صورتیں ابھری ہوں گی لیکن آج مختلف موسموں اور مختلف واقعات کے پیش نظر جو کولم یا رنگولی سجائی جاتی ہے ان کا مشاہدہ کرتے ہوئے یہ یقیناً محسوس ہوتا ہے کہ فطرت کی قوتوں کو بیدار کرنے اور اچھے موسموں کے آنے کے وقت رنگاولی سجائی جاتی ہوگی مثلاً آج بھی بہار کی آمد بہت اہمیت رکھتی ہے اور اس کا استقبال رنگولی سے ہوتا ہے۔ اچھی بارش اور اچھی فصل کی آرزو لے کر بھی رنگولی بنانے کا رواج موجود ہے، ہر واقعہ کے لیے اس کے مطابق مجرد علامتیں ملتی ہیں، شادی بیاہ، بچوں کی پیدائش اور مہمانوں کے استقبال کے لیے رنگولی سجانے کا رواج بہت پرانا ہے۔ مختلف واقعات کے لیے رنگولی کی تکنیک بھی مختلف ہوتی ہے اور ساتھ ہی موتف (Motifs) میں بھی تبدیلی ملتی ہے، رنگولی یا 'کولم' کے اسالیب میں حد درجہ تجریدیت ہے۔ نقطے، لکیریں، مربعے، دائرے اور زاویے اور کنول یا پاؤں کے نشان، علامتی سواستیکا، چاند، ستارے، سورج سب پر اسرار سرگوشیاں کرتے ہوئے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی آسودگی عطا کرتے ہیں، پتوں، درختوں، پھولوں، پودوں پرندوں اور جانوروں کی بھی جانے کتنی علامتیں ہیں اس خوبصورت رنگین فن میں رنگوں کے عوامی احساس کے ساتھ دو بڑی دیویاں اپنی علامتوں کے ساتھ شامل ہوئیں۔ دولت کی دیوی لکشمی کے پاؤں کے نشانات جلوے بنے، دو منسلک زاویوں اور کنول کے چوبیس پتوں سے لکشمی کے مجرد پیکروں کو ابھارا گیا۔ سرسوتی جو علم کی دیوی ہیں وہ بھی دو منسلک زاویوں لیکن کنول کے سولہ پتوں کے ساتھ اپنی مجرد صورت میں آتی ہیں، کبھی کنول کے پتے نہیں ہوتے بس ایک نقطہ ڈال دیا جاتا ہے جو اپنی فطرت میں ایک روشن اور شعاعیں عطا کرنے والا ہمہ گیر دائرہ ہے۔ عظیم دائرے کے ارتقاء اور اس کی وسعتوں کو ایک نقطے سے سمجھا دیا جاتا ہے درگا کے مجرد پیکر اور حسی تصور کو عموماً سواستیکا کی علامت میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ سواستیکا خوبصورت اور رنگین لکیروں اور دائروں میں اٹھارہ نقطوں میں ہوتا ہے۔ نو نقطے عمودی (Vertical) ہوتے ہیں اور دوسرے نو افقی (Horizontal) (درگا کے نو نام بہت جانے پہچانے ہیں) درگا کے لیے جو رنگاولی سجائی جاتی ہے اسے عام طور پر نودن رکھا جاتا ہے۔



تنجور مصوری کا شاہکار

نٹ راج کا کائناتی رقص

شیو کے اس رقص کے تماشائی ہیں پاروتی، وشنو، نندی اور کچھ عابد

رنگاولی میں شیو کا حسی پیکر بھی شامل ہوا اور مختلف اقلیدسی صورتیں مختلف رنگوں میں جلوہ گر ہونے لگیں، شیو کی علامت کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، نٹ راج کے رقص کے کئی چکر دائروں میں نظر آتے ہیں، دائروں کے اندر مربع بھی ہوتے ہیں جو غالباً رقص کی معنویت کی پیچیدگی کو سمجھاتے ہیں، عموماً کئی لکیروں کے نشیب و فراز آتے ہیں جو زندگی کے وسیع سمندر کی تیز تر لہروں کو سمجھاتے ہیں۔ سوریہ (سورج دیوتا) کو دائروں کے چکر سے سمجھایا گیا ہے، علاقائی دیویوں اور دیوتاؤں کے حسی پیکر بھی اہمیت رکھتے ہیں مثلاً بنگال میں منوسا (Manosa) دیوی کی عبادت ہوتی ہے جو سانپوں اور ناگوں کی دیوی ہیں۔ ناگ پنچمی کے تہوار کو مناتے ہوئے مختلف قسم کی رنگولی سجائی جاتی ہے اور ناگ کے پیکروں سے منوسا دیوی کی مجرد تصویر ابھاری جاتی ہے، مدھیہ پردیش میں مربعوں کے ذریعہ مقامی دیوی اور مقامی دیوتاؤں کی مجرد تصویریں بنتی ہیں، پالانی (Palani) کے ڈھول کے نقش کو مربعوں سے ابھارا جاتا ہے۔

راجستھانی مندانا (Mandana) میں نیلے رنگ کی شدت ملتی ہے سبز اور سیاہ رنگوں کے درمیان نیلے رنگ کی تیزی جاذب نظر بن جاتی ہے، تمل ناڈو کے کولم میں سرخ رنگ زیادہ اہم ہے۔ کیرالہ میں پھولوں کو سجا کر مختلف رنگوں کے تئیں بیدار کیا جاتا ہے، مدھیہ پردیش میں پھلوں کے رنگوں کو اہمیت دی جاتی ہے اور سبزیوں کے مختلف رنگوں کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔

مختلف علاقوں کی تصویر کاری کے پس منظر میں منڈل ینتر اور رنگاولی کی قدیم روایات نظر انداز نہیں کی جا سکتیں، قبائلی تصویر نگاری سے جدید عہد تک اس کی روایت کا ابھی بہتر مطالعہ نہیں ہوا ہے ورنہ قبائلی احساس جمال کو اب تک ہندوستانی جمالیات میں ایک نمایاں حیثیت حاصل ہو چکی ہوتی۔ قبائلی جمالیات نے بھی لکیروں، نقشوں اور رنگوں کے ساتھ اساطیری نقوش کی ایک بڑی انجمن سجائی ہے۔ قدیم قبائلی تصویر کاری میں مختلف عقاید اور رسومات نے اپنے رنگ بھرے ہیں، لوک کہانیاں اپنے پیکروں اور رنگوں کے ساتھ نمایاں ہوئی ہیں۔ تجریدی اور نیم تجریدی رنگین نقوش جلوے بنے ہیں، آج بھی مٹی کے گھروں کی دیواروں پر رنگین تصویریں بنائی جاتی ہیں جو قدیم اور قدیم ترین قبائلی جمالیاتی روایات کی خبر دیتی ہیں، جھونپڑیوں کی مٹی کی دیواریں رنگاولی کی خصوصیات کے ساتھ سجائی جاتی ہیں۔ قبائلی زندگی میں مقامی دیویوں اور دیوتاؤں، درختوں، پودوں، مکانوں، کھیتوں، پرندوں، جانوروں کے دلچسپ رنگین پیکر ملتے ہیں۔

رنگوں کو تیار کرنے کے اپنے پرانے طریقے ہیں جن میں گوبر کا بھی استعمال ہوتا ہے قبائلیوں نے اپنے رقص کے مختلف انداز کو ہمیشہ عزیز رکھا ہے اسی طرح اپنی چھوٹی چھوٹی پرانی کہانیوں کو زندہ رکھا ہے۔ دیواری تصویروں میں رقص اور کہانیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ دیوی دیوتاؤں کے جلال و جمال اور عقل مند جانوروں اور پرندوں کے جانے کتنے قصے رنگین تصویروں میں نمایاں ہوئے ہیں، بعض قصوں کہانیوں کی علامتیں وجود میں آ گئی ہیں اور یہ علامتیں ذہن کو پرانی کہانیوں تک لے جاتی ہیں، تمدنی اور تہذیبی زندگی کے ارتقا کے ساتھ دوسرے علاقوں کے قصے بھی شامل ہوتے گئے ہیں، رامائن، مہابھارت اور پنچ تنتر کے کردار بھی آئے ہیں۔ عورت تخلیقی توانائی کا مرکزی پیکر بن گئی ہے روزانہ زندگی کے واقعات اور حادثات بھی شامل ہوتے رہے ہیں، بعض علاقوں میں مٹی کی دیواروں پر مقامی عظیم ماں بہت اہمیت اختیار کر گئی ہے۔ عظیم ماں کا رنگین پیکر نقش ہو جاتا ہے تب ہی شادی ہوتی ہے۔ اچھی فصل کے لیے بھی ان کی تصویریں بنا کر عبادت کی جاتی ہے۔ کھیتوں میں بیج ڈالنے سے قبل ان سے دعائیں مانگی جاتی ہیں، گجرات میں رتھوا قبیلے (The Rathvas) کے فنکار اس طرح اپنی تصویر نگاری کی قدیم روایات کو عزیز رکھتے ہیں کہ جس طرح مدھیہ پردیش کے بھیل (Bhilas) قبیلے کے فنکار! چھوٹا ناگپور (جھارکھنڈ) کے قبائلی فنکاروں کی بھی تصویر نگاری کی اپنی روایات ہیں 'رتھوا قبیلے کے فنکاروں نے جو تصویریں بنائی ہیں اور ان میں جو رنگ بھرے ہیں وہ تحرک (movement) کو پیش کرتے ہیں ان کے دو دیوتا 'بابواند' (Baboind) اور بابو پتھرو (Babopithro) حد درجہ متحرک حسی پیکر ہیں جو تصویروں میں قدیم قصوں کی اساطیری خصوصیتوں کو لیے ہوئے

ہیں، گھروں کو تصویروں سے سجانے اور انہیں مناسب رنگ دینے کی روایات بہت قدیم ہیں، گھروں کی دیواروں پر قدیم کہانیاں اپنے رنگوں کے ساتھ نقش ہوتی رہی ہیں، دیواروں کی رنگین تصویروں میں محض آرائش و زیبائش کے لیے نہیں ہیں بلکہ نسلی اور اجتماعی تجربوں کو بھی لیے ہوئے ہیں۔ لہراتی ہوئی لکیریں ہوں یا رنگین اقلیدسی نقشے سب اپنی معنویت کو لیے ہوئے ہیں اور نسلی اور اجتماعی تجربوں کی خبر دیتے ہیں۔

ہندوستانی مصوری پر قبائل اور علاقائی تصویر کاری کی انگنت جہتیں اثرانداز ہوئی ہیں غالباً اس لیے بھی علاقائی اور قبائلی مصوری اجتماعی شعور اور اپنے کلچر کی پیداوار ہے۔ قبائلی مصوری میں ہندستان اپنے مختلف رنگوں کے ساتھ ملتا ہے، صورت جامد نہیں ہوتی متحرک ہوتی ہے، پیکر اپنے عمل کو نمایاں کرتے ہیں، ابتدائی فکر کی زرخیزی توجہ طلب بن جاتی ہے، زمین، عورت، مرد، بچے، جانور، کھیت کھلیان، کسان اور بادل پانی، زندگی کی تخلیق، ہل بیل اور زندگی اور موت وغیرہ ہر جگہ بنیادی موضوعات رہے ہیں۔ زندگی کے جانے کتنے مظاہر مختلف لکیروں، نقشوں، پیکروں اور رنگوں میں نمایاں ہوئے ہیں، چھوٹا ناگپور کے قبائلی حلقوں میں قدیم کہانیاں اور لوک کہانیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں یہ کہانیاں رقص میں بھی پیش ہوتی ہیں اور تصویروں میں بھی، دیواروں پر مختلف لکیروں اور رنگوں سے تصویریں بنانے کا رواج یہاں بھی بہت قدیم ہے۔ بنگال، بہار، اور اڑیسہ کے سنتھال، بھونج منڈا اور اڑاؤں قبیلوں کو لکیروں اور رنگوں کی ایک بڑی میراث حاصل ہوئی ہے۔ دیواروں پر تجریدی اور نیم تجریدی اور واضح اور صاف تصویریں بنانے کا رواج آج بھی موجود ہے، رنگوں کے انتخابات میں اجتماعی لاشعور کی کار فرمائی توجہ طلب ہے۔ اقلیدسی نقوش بھی انہوں نے ماضی سے حاصل کیے ہیں جن میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ مچھلیاں اور پھول اور پتے اقلیدسی نقوش کی بنیاد ہیں۔ ان کی تصویر نگاری مادّی زندگی میں پیوست ہے۔ تخیلی جانور اور پرندے نہیں ملتے، وہی جانور اور پرندے نقش ہوتے ہیں جو حقیقی ہیں جنہیں وہ دیکھتے ہیں اور محسوس کرتے ہیں، مختلف قسم کے سماجی موضوعات توجہ طلب بن جاتے ہیں، رقص کی اداؤں اور رقص کے تحرک کی ان گنت تصویریں ملتی ہیں جو اپنے رنگوں کی زرخیزی سے زندگی کی مسرتوں اور لذتوں کی جانب اشارہ کرتی ہیں، تیر کمان، سوّر، ہرن، شیر اور دلہا دلہن وغیرہ بھی بہت بنیادی موضوعات بنے رہے ہیں۔ دیواری تصویروں کے ساتھ صحن میں بھی رنگین تصویریں پھولوں اور پتوں کی صورتوں میں ابھاری جاتی ہیں لیکن پھول اور پتے بہت حد تک تجریدی ہوتے ہیں۔ دائروں، مربعوں، زاویوں اور لہراتی ہوئی لکیروں میں موضوع پوشیدہ رہتا ہے۔ دائروں کی تعداد اکثر اتنی زیادہ ہوتی ہے کہ پہلا تاثر یہ ہوتا ہے کہ ہم کسی پھول کا مشاہدہ کر رہے ہیں۔

چھوٹے قبیلیوں اور ان کی برادری اور خاندان کے مختلف حلقوں کی اپنی اپنی علامتیں ہوتی ہیں اور یہ علامتیں عموماً جنگلوں کی زندگی سے رشتہ رکھتی ہیں۔ درخت، پودے، پرندے، جانور، سانپ، کچھوے اور بھینس وغیرہ کی علامتیں، قبائلی علامتوں (Clansymbols) کی صورتوں میں ملتی ہیں، اگر کوئی قبیلہ یا کسی قبیلے کی کوئی برادری کسی خاص وقت یا کسی مخصوص جانور کو عزیز رکھتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا تعلق ان کی روایات اور ان کی لوک کہانیوں سے بہت ہی گہرا ہے۔ بعض درخت اور جانور اتنے عزیز ہیں کہ تبو (Taboos) بن گئے ہیں، انھیں کاٹنا یا مارنا گناہ تصور کیا جاتا ہے۔ تہواروں پر ان کی رنگین تصویریں ابھاری جاتی ہیں وقت کے ساتھ ان کی علامتی اہمیت کم ہوتی گئی اور ان کی حیثیت موتف (Motifs) کی رہ گئی ہے۔

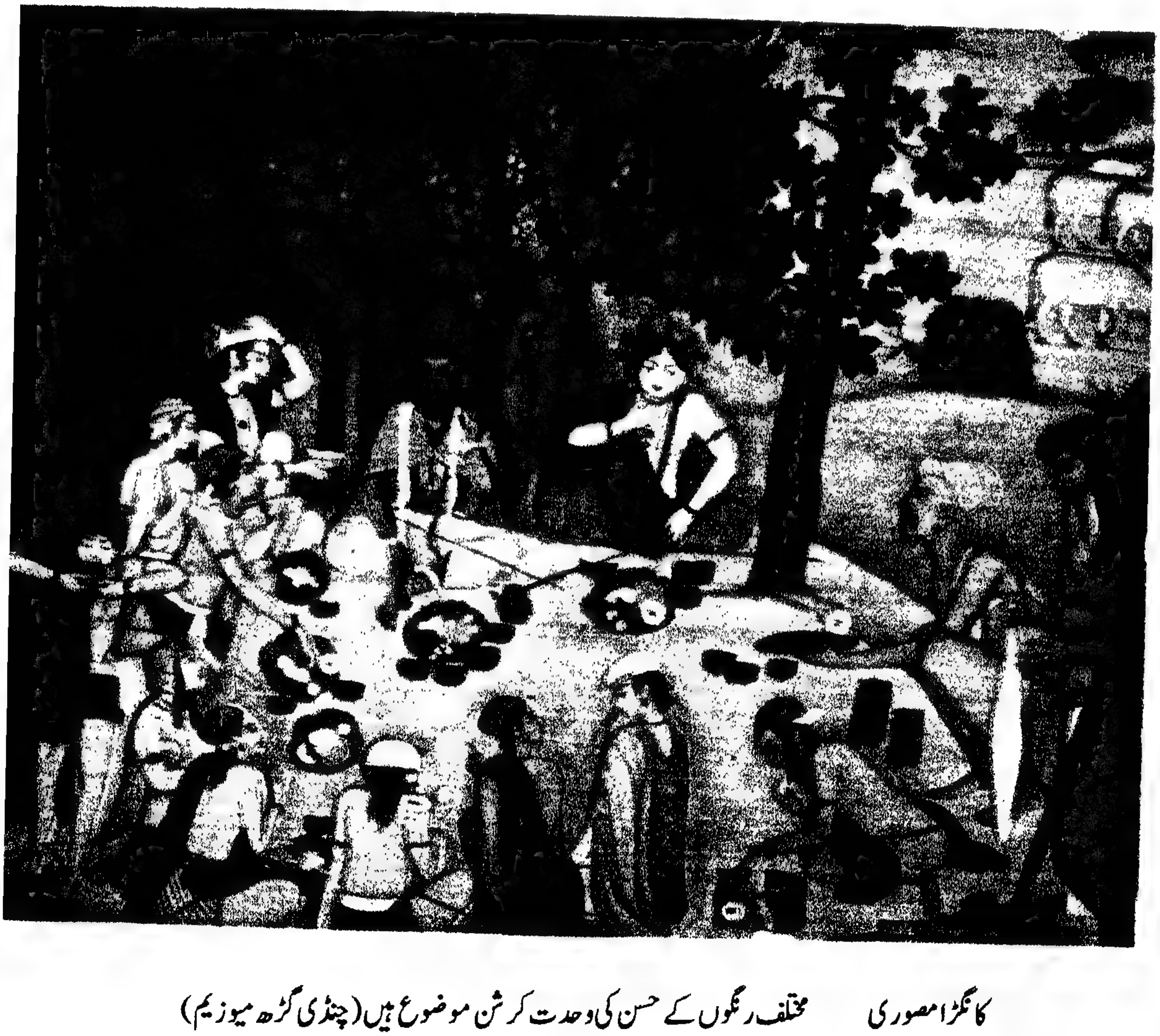
قبائلی فنکار آرائش و زیبائش کے لیے ان کے رنگین پیکر ابھارتے ہیں، رامائن، مہابھارت اور پنچ تنتر کے کردار بھی ان میں شامل ہوگئے ہیں۔

ہندوستان میں دیواری تصویروں کی جو داستان غاروں سے شروع ہوئی وہ مختلف قبیلوں کے گھروں کی دیواروں تک آئی ہے اور اس کے بعد محلوں اور قلعوں کی دیواروں پر رنگین تصویریں ابھری ہیں۔

ملک کے بعض علاقوں میں سرخ رنگ، کے گرد عورتوں کے رقص کی روایت رہی ہے۔ کہا جاتا ہے جب مندروں پر اونچی ذات کے لوگوں کا قبضہ ہوگیا تو کھیتوں اور کھلیانوں کے قریب ہزاروں چوزوں کی قربانی کے بعد ان کے لہو کے گرد عورتوں نے رقص کرنا شروع کر دیا، یہ رقص ہی

عبادت بن گیا۔ وقت کی تبدیلی نے قربانی کا سلسلہ ختم کر دیا تو سرخ کپڑوں کے گرد رقص شروع ہو گیا۔ آج بھی جنوبی ہند کے بعض علاقوں میں سرخ کپڑوں کے گرد رقص موجود ہے۔ بعض تہواروں میں دیوی کی خوشنودی کے لیے ایسے رقص کے مناظر ملتے ہیں۔ کیرالہ کے ایک مشہور تہوار کودن گلر (Kudungallur) میں عموماً ایسے رقص پیش کیے جاتے ہیں۔ پتوں (palm leaves) پر تصویریں بنانے کی روایت بھی بہت پرانی ہے۔ تصویروں کو ابھارنے کا عمل اتنا مشکل نہ تھا کہ جتنا انہیں مختلف رنگوں سے مزین کرنے کا عمل مشکل تھا۔ اڑیسہ میں اس روایت کی خبر پندرہویں صدی سے ملتی ہے۔ ملک کے دوسرے علاقوں میں بھی اس کی روایت موجود ہے۔ فنکاروں نے سیاہ حاشیوں کے درمیان متحرک اور غیر متحرک تصویروں میں ایک ساتھ کئی رنگوں کو شامل کیا ہے۔ سیاہ، سبز، سرخ، زرد، اور سفید بنیادی رنگ رہے ہیں، پتوں پر جو زائچے (Horoscopes) بنائے گئے ہیں ان میں بھی بعض جگہ سرخ رنگوں کا استعمال ملتا ہے۔ منقش تختیوں پر بنی ہوئی تصویروں (Panal Paintings) اور دیواری تصویروں (Pata- Citra) میں رنگوں کا احساس توجہ طلب ہے۔ مختلف علاقوں کی تصویروں، خاکوں اور رنگوں کے اسالیب مختلف ہیں لیکن مقامی اسلوب اپنی بنیادی خصوصیات کے ساتھ ہر جگہ موجود ہے۔ مثلاً اڑیسہ میں تصویروں اور رنگوں کا ایک ہی اسلوب ”کینوس“ میں ابھرتا رہا ہے۔ ”منقش تختیوں اور دیواری تصویروں، زائچوں، لپٹے ہوئے کاغذوں یا طوماروں (Scrolls) میں جو اسلوب ہے وہی نقلی چہروں یا مصنوعی چہروں یا ماسک (Masks) زیورات کے صندوقوں اور دیوی دیوتاؤں کے پیکروں میں ملتا ہے، مٹھوں اور مندروں کی دیواریں بھی بنیادی اسلوب کو نمایاں کرتی ہیں، لوک کہانیوں کے واقعات اور کردار مختلف رنگوں کے ساتھ نقش ہوتے رہے ہیں۔ مصوری اور رنگوں کے فن کا رشتہ انتہائی قدیم روایات، مذہبی تصورات اور اساطیری واقعات سے قائم ہے، اڑیسہ اسٹیٹ میوزیم میں گیتا گو بند (Gita Govind)' آمارو' (Amaru) مادھو (Madhova) ستاک (Sataka) وغیرہ کے جو منقش رنگین نسخے دیکھے ان سے تصویروں اور رنگوں کے تعلق سے اپنی قدیم متحرک روایات کی خبر ملی۔ آمارو کے سیکڑوں اشعار پتوں پر تصویروں میں نقش کیے گئے ہیں۔ مصور کی تخلیقی صلاحیتوں کا جس طرح اظہار ہوا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ فنکار کے تخیل کی شادابی کے رنگین مناظر جذبات اور عمل میں نمایاں ہوئے ہیں، انتظار، ہم آغوشی، شادی سے قبل معاشقہ الوداع کہنے کا لمحہ ” یہ غیر معمولی مناظر ہیں جو متحرک پیکروں اور غیر متحرک صورتوں کے رنگوں کو احساس اور جذبے کی علامتیں بنا دیتے ہیں۔ جے دیو (بارہویں صدی) کی تخلیق، گیتا گوبند، یا گیتا گوندم، کے منقش نسخوں کے رنگ بھی توجہ طلب ہیں، تصویروں اور رنگوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پتوں پر نقش گری اور رنگ آمیزی کی روایات کتنی قدیم ہوں گی کہ ایسے رنگین پیکر ابھرے ہیں۔ فنکاروں کی تخلیقی صلاحیتوں اور ان کی تخیل نگاری نے اس فن میں جدتیں بھی پیدا کی ہیں اور روایات کی نئی تشکیل بھی کی ہے۔ گیتا گوبند کرشن کا نغمہ ہے جس نے اپنی سحر انگیز کیفیتوں سے ہندوستانی فنون کو شدت سے متاثر کیا ہے، اس کا موضوع مختلف علاقوں کے فنکاروں کو بھی عزیز رہا ہے، اڑیسہ اسٹیٹ میوزیم میں میں نے جو نسخہ دیکھا وہ اپنی جمالیاتی خصوصیات کے پیش نظر بہت اہم ہے۔ ایک بڑی بنیادی خصوصیت پیکروں اور رنگوں کا تحرک ہے۔ لکیروں، خاکوں اور رنگوں کی وحدت سے تحرک کی توانائی پیدا ہوئی ہے۔ جنگوں کے مناظر ہوں یا رادھا اور کرشن کے ملاپ کے مناظر، جانوروں، درختوں، پھولوں اور تالاب کے پیکر ہوں یا جمنا کے کنارے گائے اور درختوں پر چڑھتے ہوئے بندروں کی تصویریں، تحرک اور تحرک کی توانائی کا جمالیاتی احساس ملنے لگتا ہے۔ تالاب میں کھلتے ہوئے کنول کا جمالیاتی احساس جس طرح پیدا کیا گیا ہے اس کی مثال آسانی سے نہیں ملے گی، اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ فنکاروں اور فطرت کے پیکروں اور رنگوں کا رشتہ کتنا گہرا اور تہہ دار تھا، اس دستاویز میں فطرت کے تعلق سے نئی تخلیق کا عمل ہر جگہ توجہ طلب بنتا ہے۔ دو جمالیاتی جہتوں میں عموماً بات کہہ دی گئی ہے۔ چھوٹے سے کینوس (Palm Leaves) میں کہانیوں کا منظری بیان ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک امتیازی نشان بن جاتا ہے۔ اگر پتوں پر لکھی ہوئی نظم نہ پڑھی جائے تو یہ رنگین تصویریں نظم بن جاتی ہیں اور جمالیاتی آسودگی

ـــ سی ہیں۔ پتوں پر منقش تصویریں جہاں متھ (Myth) روایت اور رسم و رواج کے تئیں بیدار کرتی ہیں وہاں اسلوب تکنیک، موتف اور رنگوں کے فنکارانہ انتخاب اور استعمال سے بھی آشنا کرتی ہیں دکن میں بیانیہ مصوری (Narrative Paintings) کی روایت بہت قدیم ہے۔ نرمدا (Narmada) اور کرشنا (Krishna) ندیوں کے کنارے قدیم آبادی نے مصوری کی جو روایت قائم کی اس کا سفر صدیوں تک جاری رہا ہے، قصوں کہانیوں کو مصوری میں بیان کیا جاتا رہا ہے۔ ابھی حال میں تلنگانہ بیانیہ مصوری کے جو نمونے دریافت ہوئے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دکن میں یہ روایات کتنی قدیم رہی ہیں، رنگوں کا غیر معمولی احساس توجہ طلب بن گیا ہے۔ مقامی صورتیں تیز تر رنگوں کے ساتھ نمایاں ہیں قلم کاری اور طومار اور دیوار کا تعلق بہت پرانا ہے۔ دکن میں طومار (Scroll) کو منقش کرنے کا جمالیاتی ذوق رہا ہے۔ سولھویں صدی کی دیواری تصویروں کے پیچھے ان روایات کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ روایتی تصویری اظہار کا سلسلہ صدیوں قائم رہا، قدیم بدھ اور جین آرٹ میں اسے بڑی اہمیت حاصل ہوئی، برہموں نے بھی اس فن کی ترقی میں حصہ لیا ہے۔ پت چتر (Pata Chitras) اور یام پت (Yamapat) وغیرہ اسی فن کے نام رہے ہیں۔



کانگڑا مصوری مختلف رنگوں کے حسن کی وحدت کرشن موضوع ہیں (چنڈی گڑھ میوزیم)

مذہبی اور جمہوری اور سیکولر موضوعات کو منتخب کیا گیا اور انہیں مختلف قصوں کہانیوں میں مختلف پیکروں اور رنگوں سے اجاگر کیا گیا۔ بہار، راجستھان، گجرات اور بنگال میں یام پٹ اور پٹ چتر کی روایات ملتی ہیں اساطیری قصوں کی تصویروں کو رنگوں میں پیش کرنے کی ایک داستان مختلف ادوار میں موجود رہی ہے۔ بیانیہ رنگین تصویریں کپڑوں پر بھی بنائی جانے لگیں بدھ تانتر اور جین تانتر کے موضوعات خاص طور پر نقش ہونے لگے، زندگی، چکر حیات و موت، جنت اور جہنم، محنت اور مشقت، جدو جہد اور قربانی اور دوسرے کئی موضوعات طومار اور کپڑوں پر ملتے ہیں۔ پرانوں کی کہانیاں بھی مختلف پیکروں اور رنگوں میں اجاگر ہونے لگیں۔ طوماروں اور کپڑوں پر جو رنگین تصویریں بنی ہیں وہ افقی (Horizontal) بھی ہیں اور عمودی (Vertical) بھی لیکن عمودی تصویریں زیادہ بنی ہیں۔ عمودی طوماروں میں کہانی اوپر سے نیچے کی جانب آتی ہے اور اپنے مختلف تیز اور شوخ رنگوں سے متاثر کرتی ہے۔ افقی طوماروں میں تصویریں عموماً دو حصوں میں تقسیم ہیں، جہاں قصہ یا واقعہ رُکتا ہے وہاں عموماً کوئی درخت بنا دیا جاتا ہے۔ مختلف علاقوں کے فنکاروں نے اپنی روایات کو منتخب کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ عوامی دلچسپی قائم رہے، واقعات کا انتخاب کرتے ہوئے اپنے قبیلے کے عقاید، رسومات اور اپنی ذات (Casts) کی خصوصیت کو پیش نظر رکھا ہے، اپنے دیوتاؤں کے نقش ان کے مخصوص رنگوں کے ساتھ ابھارے ہیں، طوماروں اور کپڑوں پر سرخ رنگ مرکزی رنگ رہا ہے۔ عموماً پس منظر بھی سرخ رنگ میں ابھرا ہے ایسی تمام تصویروں کے پیکروں کے آہنگ میں رنگوں نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ رامائن اور مہابھارت کے واقعات کے شامل ہوتے ہی رنگوں کے تحرک کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔

جس کی کوئی صورت (Form) نہیں ہے عابد اسے اپنے خیال اور تصور سے صورت دے سکتا ہے، یہ صورت آہستہ آہستہ الوہی خصوصیتوں کے ساتھ ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور عابد اپنے تصور کے مطابق ان کی تصویر بنا دیتا ہے۔ اس قدیم عقیدے نے دھیان (Dhyan) کو بڑی اہمیت دی اور یہ بتایا کہ ہر شخص کا اپنا تصور اور خیال ہو سکتا ہے لہذا صورت، اسی خیال کے مطابق جنم لیتی ہے۔ صورتوں کے اختلافات کی وجہ یہی ہے کہ مختلف دھیانی مختلف انداز سے کسی دیوی یا دیوتا کی صورت کے متعلق سوچتے ہیں ایک شخص اپنے دھیان کے مطابق فارم یا صورت کی تخلیق کرتا ہے ایک ہی دیوی یا ایک ہی دیوتا کی مختلف صورتیں اسی وجہ سے وجود میں آئیں۔ الوہی خصوصیات کے تعلق سے بھی احساسات مختلف رہے، دھیانی، صرف فارم یا صورت ہی خلق نہیں کرتا بلکہ رنگوں کا انتخاب بھی کرتا ہے۔ دیوی دیوتاؤں کے اپنے بنیادی رنگ پیکروں کا احساس دیتے ہیں۔ پہاڑی مصوری میں دیوی کے جانے کتنے رنگ ملتے ہیں اور یہ دھیان منتر کا کرشمہ ہے جو ذہن کو کسی خاص رنگ کی جانب لے جاتا ہے اور کبھی عبادت کے بول اور اشلوک سے رنگ پیدا کرتا ہے، کبھی آواز سے رنگ خلق کرتا ہے اور کبھی عبادت کے لمحوں کے نغمے کے آہنگ سے رنگ کا شعور عطا کر دیتا ہے، رفتہ رفتہ مختلف دیویوں دیوتاؤں کی تخلیق کے لیے مختلف دھیان منتر وجود میں آگئے۔ پہاڑی مصوری میں دیوی، یا عظیم ماں کے سات رنگ بہت نمایاں ہیں دیوی کے عمل میں تصور کے مطابق خاکہ ابھرتا ہے اور ان کی شخصیت کے مطابق رنگ جنم لیتا ہے عظیم ماں کا رنگ اس دیوی کے رنگ سے مختلف ہے جو صرف کسی کے گھر کا تحفظ کر کے اس گھر کو خوشیاں عطا کرتی ہیں۔ صبح سے شب تک کے رنگ دیوی کے مختلف پیکروں میں شامل ہیں۔ صبح کاذب کا رنگ اپنا جلوہ رکھتا ہے دیوی اس رنگ میں بھی آتی ہے جب روشنی پھیلتی ہے اور صبح اور دوپہر کے درمیان کا رنگ ابھرتا ہے تو دیوی کا رنگ ہی دوسرا ہو جاتا ہے، اسی طرح دیوی دوپہر، سہ پہر، شام اور رات کے رنگوں کے ساتھ نظر آتی ہیں۔ مختلف اوقات کی دیویوں کے رنگوں میں تخیل اور تخلیقی تخیل کرشمے غیر معمولی نوعیت کے ہیں 'شکتی'، تخلیقی، توانائی کا رنگ بکھیر دیتی ہے کہ جن سے پرش (Pursh) اور پراکرتی (Prakriti) میں زبردست تحرک پیدا ہو جاتا ہے۔ اس طرح مہالکشمی، مہیشوری اور مہاسرسوتی کے اپنے اپنے رنگ ہیں اور ہر رنگ ایک نغمہ، ایک کہانی ہے سحر انگیز فسانہ ہے! ہر دیوی کا اپنا جمال ہے، اپنا جلوہ ہے، لکشمی نوجوان ہیں رخسار حد درجہ پر کشش، لب سرخ ہیں اور ابرو کمان کی مانند ہیں، زیورات پہنے ہوئی ہیں، گول مٹول خوبصورت چہرہ اپنے دلکش بالوں کے ساتھ نظر آتا ہے۔ سنہرے رنگ کے پیکر میں جو کنول کے

خوبصورت تخت پر جلوہ گر ہیں جب دودھ کے سمندر سے باہر آئیں تو سارے دیوتا ان کے جمال کو دیکھ کر حیرت زدہ رہ گئے اور لگے بے اختیار رقص کرنے! وہ نہا کر آئیں تو وشنو کے وجود میں جذب ہو گئیں اور اپنے وجود کا رنگ لیے وشنو کے وجود کے رنگوں میں شامل ہو گئیں!

وشنو ہر عہد میں، عہد کا رنگ لیے آتے ہیں تو لکشمی بھی اپنے جمال کے ساتھ ان کے قریب ہوتی ہیں وہ ماں بھی ہیں عابدہ بھی، محبوب بھی ہیں اور عاشق بھی! اس طرح وہ کئی رنگوں کو لیے ہوتی ہیں۔ وہ قربانی، شہرت، عظمت، خوشحالی سب کی علامت ہیں پودوں کے اندر بھی رہتی ہیں اور دھرتی کے نیچے بھی، کھیتوں اور جنگلوں میں بھی ہیں اور نیک کردار لوگوں کی فطرت میں بھی، چاول اور گیہوں کے دانوں میں چھپ کر مسرتیں لٹاتی رہتی ہیں، زرخیزی کی علامت ہیں کنول کے خوبصورت تخت پر بیٹھی رہتی ہیں ان میں تمام دیویوں کے جلوؤں کے رنگ شامل ہیں، عوامی ذہن نے انہیں غالباً سب سے پہلے کھیتوں میں محسوس کیا تھا، آج بھی یہ عقیدہ ہے کہ وہ اناج کی دیوی ہیں کھیتوں اور کھلیانوں میں ان کا رنگ گندمی ہے اور ان کا نام دھنیامالی (Dhanyamali) ہے ہندوستان کے گاؤں اور دیہاتوں میں ان کی عبادت "دھنیامالی" کی صورت میں ہوتی ہے جو اناج کے وجود اور تخلیق کی ذمہ دار ہیں۔ کھیتوں کے قریب ان کے اپنے مندر ہیں، اناج کی کٹائی کے وقت ان کی عبادت ضروری ہے، دروپدی ماں عموماً محبوب شوہر ارجن کے ساتھ نظر آتی ہیں اور ان کا بنیادی رنگ سرخ ہے۔

پاروتی پہاڑ کی بیٹی ہیں لہٰذا ان کا رشتہ زمین سے ہے وہ دھرتی کی علامت ہیں، دھرتی کا رنگ ان کا بنیادی رنگ ہے، عقیدہ یہ ہے کہ سب سے پہلے انہوں نے ہی ریت سے لنگ بنا کر عبادت کی تھی اور آسمانوں اور زمین کا رشتہ قائم کر کے کائنات کی وحدت کا احساس دیا تھا اور پودوں اور پھولوں اور پرندوں اور جانوروں کی زندگی کی ذمہ دار ہیں۔ زندگی کی زرخیزی کا انحصار ان ہی پر ہے وہی ہر شئے میں رنگ بھرتی ہیں، بھیشوری کی صورت اختیار کر لیتی ہیں تو ان کا [illegible] جاتا ہے۔

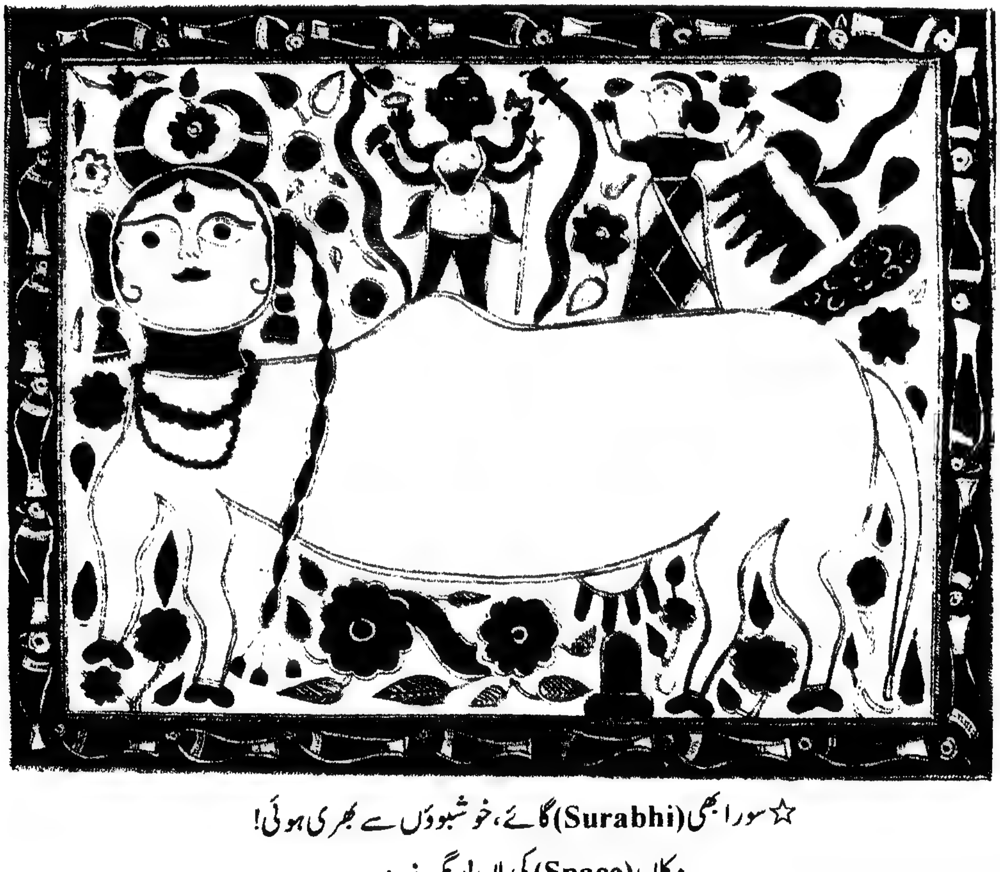
اماوارو (Ammavaru) دیوی کائنات کے تمام رنگوں کا سرچشمہ ہیں یہ وہی ہیں جنہوں نے تین انڈے دیئے تھے، ایک خراب ہو گیا، دوسرے میں ہوا ابھر گئی اور تیسرے سے تین دیوتاؤں برہما، وشنو اور شیو نے جنم لیا۔ برہما کی پرورش ہلدی اور اس کے رس سے کی، وشنو کی پرورش مکھن سے اور شیو کو اپنا دودھ پلایا! تین خوبصورت شہر بسائے جن کے گرد دیواریں سونے اور کانسی کے رنگ (Redish Brown) کی تھیں۔ شہر کے سیکڑوں دروازے تھے ان میں کمہار، حجام اور دھوبی رہتے تھے۔

پولرلما (Poler Amma) کھیتوں کی دیوی ہیں جو آج بھی آندھرا پردیش میں مقبول ہیں، اناج کو اپنا لہو بخشتی ہیں لہٰذا ان کا بنیادی رنگ سرخ ہے!

سورج کا حسی تصور غیر معمولی رہا ہے وہ جو دن کا پہلا خوبصورت درخت ہے الوہیت کا سرچشمہ ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل میں توازن قائم کیے ہوئے ہے جو فرد کے وجدان اور تخیل کو متحرک کرتا ہے جس کی کرنوں اور شعاعوں سے زندگی قائم ہے، جو جسم اور روح کی علامت ہے، سات گھوڑوں پر سوار ہے جو [illegible] اور عقل و دانش کا مرکز ہے اس کی آنکھوں کا رنگ شہد کا رنگ ہے۔ اس کا چہرہ گہرا سرخ ہے، کائنات کے تمام رنگ اسی کی دین ہیں۔ گیاتری منتر ([illegible]) منتر، سے اس کی خصوصیات روشن ہو جاتی ہیں اور فرد پر رحمتوں کی بارش ہونے لگتی ہے۔

مندروں کی دیواروں کو سجانے اور پیکروں اور رنگوں سے پرکشش بنانے کی قدیم روایت قلم کاری (Kalam kari) آج بھی زندہ ہے۔ مچھلی پٹنم کی قلم کاری کا اپنا منفرد اسلوب رہا ہے۔ مرتعش رنگوں (Vibrant Colours) کو لیے ہوئے اساطیری اور مذہبی واقعات و کردار اپنے جلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں، فنکاروں نے فطرت کے حسن و جمال اور احساس جمال میں ایک معنی خیز رشتہ قائم کر دیا تھا، اس عوامی فن میں درخت پودے، پھول، سورج، چاند، بادل وغیرہ بنیادی پیکر بنے رہے ہیں، دھرتی کی خوشبو مختلف اساطیری، روایتی اور مذہبی کرداروں میں پھیلی رہی ہے۔ سبزیوں سے مختلف قسم کے رنگ بنائے جاتے اور مرتعش سرخ، سیاہ اور سبز رنگوں سے تصویروں کو پرکشش بنانے کی کوشش کی جاتی، مچھلی پٹنم کی قلم

کاری کا اسلوب سری کلاہاستی (Sri kalahasti) کی قلم کاری کے اسلوب سے مختلف رہا ہے۔ سری کلاہاستی اسلوب میں علامتوں کی اہمیت زیادہ رہی ہے۔ موضوعات کے انتخاب کے لیے اس اسلوب کے فنکار رزمیہ قصوں کہانیوں سے قریب رہے ہیں، مقامی رزمیہ قصوں کے موتف کا استعمال زیادہ ملتا ہے، اس اسلوب کا تقاضا رہا ہے کہ پینل (Panels) اور کینوس پھیلے ہوئے ہوں تاکہ علامتوں کے ذریعہ واقعات کی تفصیل پیش کی جا سکے، سری کلاہاستی کے فنکاروں نے کپڑوں پر اپنے فن کا مظاہرہ زیادہ بہتر کیا ہے اس لیے کہ کپڑے موضوعات و واقعات کے تعلق سے زیادہ بہتر پینل، اور کینوس ثابت ہوئے ہیں، مچھلی پٹنم کی قلم کاری میں ساحلی علاقوں کے موضوعات زیادہ اہمیت رکھتے ہیں، لوک کہانیوں اور ان کے کرداروں کو پیکروں اور رنگوں کے تحرک میں نمایاں کرنے میں مچھلی پٹنم کے فنکار پیش پیش رہے ہیں، پرندوں کے پیکر مختلف رنگوں میں ملتے ہیں، آبی پرندوں کو پیش کرتے ہوئے فنکاروں نے اپنی ذات کا اظہار شدت سے کیا ہے پرندے اکثر ذات کے پیکر بن گئے ہیں۔



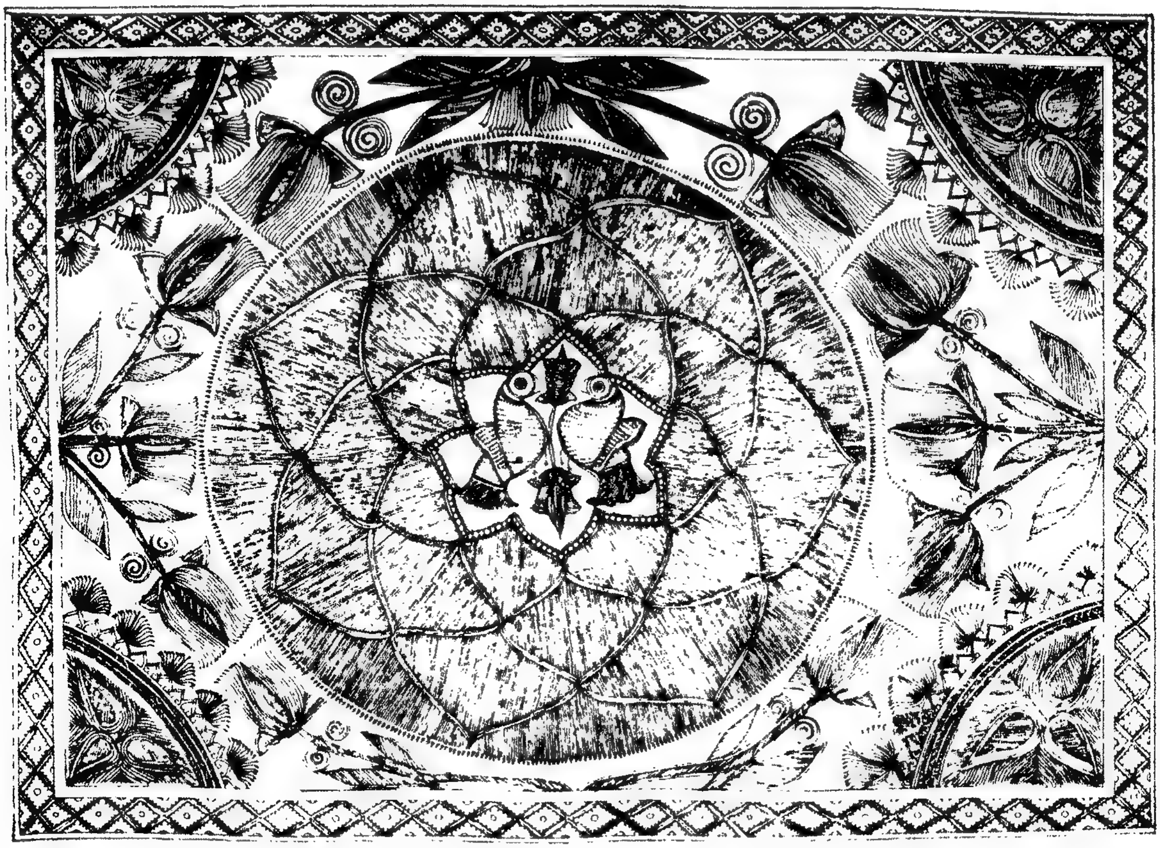
☆سورابھی (Surabhi) گائے، خوشبوؤں سے بھری ہوئی!
مکاں (Space) کی ماں! رنگ زرد۔
اس پر شیو اور پاروتی سواری کرتے ہیں تھن کے نیچے شیو کا لنگم کہ جسے عابد دودھ اور مکھن سے دھوتے ہیں پھر ان پر پھول چڑھاتے ہیں۔ حاشیوں پر طوطے۔ محبت کی متحرک علامتیں!
مدھوبنی تصویر کاری کا ایک شاہکار کہ جس میں متھلا مصوری کی کئی جمالیاتی خصوصیات ایک جگہ جمع ہو گئی ہیں۔

کپڑوں پر تصویریں بنانے سے قبل کافی محنت درکار تھی عموماً کپڑوں کو دودھ اور پھٹکری سے دھویا جاتا، رنگوں کی تیاری میں بھی بہت محنت کی جاتی مثلاً سیاہ رنگ کے لیے لوہے پر چڑھے ہوئے زنگ (Rust) اور پھٹکری کی مدد لی جاتی، تروپتی، تانجور اور مچھلی پٹنم کی قلم کاری کے قدیم نمونے رنگوں کے تئیں عوامی بیداری کا بین ثبوت ہیں۔

مدھوبنی اور متھیلا کی قدیم تصویر کاری بھی توجہ طلب ہے۔ یہ بھی عوامی فن ہے اس کی روایات بھی قدیم ہیں تصویروں میں رنگوں کی وجہ سے توانائی اور تابناکی پیدا ہوئی ہے۔ مدھوبنی آرٹ میں قدیم ترین قصوں اور کہانیوں کے واقعات ملتے ہیں موضوعات علامتوں میں جلوہ گر ہوئے ہیں۔ اساطیری اور معنوی واقعات و کردار اہمیت رکھتے ہیں ان کی وجہ سے اس فن کا رشتہ قومی تمدن سے قائم ہو جاتا ہے۔ معمولی قسم کے برش تیار کیے جاتے اور مٹی کی کچی دیواروں پر تصویریں بنا کر ان میں رنگ بھرے جاتے، عوامی فن کا حقیقت پسندانہ رجحان پیکروں اور ان کے عمل میں نمایاں ہے۔ انسان، پیڑ پودے اور جانور اپنی حقیقی صورتوں میں ملتے ہیں رقص ایک بنیادی موضوع ہے۔ عوامی ذہن نے جسم کے تحرک کو بڑی اہمیت دی ہے۔ مختلف قسم کی لکیروں سے تحرک کو پیش کیا گیا ہے۔ عموماً پودے اور درخت بھی رقص کی کیفیت میں نظر آتے ہیں کنول منڈل کی صورت ملتا ہے جو انسان اور آفتاب دونوں کی علامت بن جاتا ہے۔ کنول کی تصویر میں دو آنکھیں بنادی جاتی ہیں اور آفتاب اور انسان دونوں کے تاثرات پیدا کر دیے جاتے ہیں، رنگوں میں سرخ، زرد، سیاہ اور سفید بنیادی رنگ ہیں متھیلا کی عوامی تصویر نگاری میں لڑکیوں اور عورتوں کا بڑا حصہ رہا ہے۔ بچپن سے ہی لڑکیوں کی تربیت میں حصہ لیا جاتا ہے تاکہ وہ فنکاری کے بہتر نمونے پیش کر سکیں۔

'کوہبر' (شب عروسی کا کمرہ) ایک بنیادی موضوع ہے۔ پہلی نظر میں اس بات کی پہچان ہو جاتی ہے کہ تانترک علامتوں کو اس موضوع کے اظہار کے لیے ضروری سمجھا گیا ہے۔ لنگم مرکزی علامت ہے جو یونی کے دائرہ حسن میں جذب ہے یونی کے لیے کھلا ہوا کنول عام علامت ہے 'کوہبر' کی تصویریں، تسلسل، تخلیق اور حسن تخلیق کو پیش کرتی ہیں، ایسی دیواری تصویروں کی خوبصورتی اپنی مثال آپ ہے۔ ہر گھر کی دیوار، زندگی اور تخلیق حسن اور لذت کے تعلق سے سرگوشیاں کرتی ہے، دنیا کے آرٹ کی تاریخ میں کہیں ایسی مثال نہیں ملتی۔

لڑکیاں 'کوہبر' کی جو تصویریں بناتی ہیں انہیں عموماً ان لڑکوں کو پیش کیا جاتا ہے جن سے رشتہ قائم کرنے کی خواہش ہوتی ہے۔ یہ تصویریں در اصل شادی کی تجویزیں ہوتی ہیں جب شادی طے ہو جاتی ہے تو کوہبر سجایا جاتا ہے شب عروسی کے لیے جس کمرے کو منتخب کیا جاتا ہے اسے تصویروں سے نکھار دیا جاتا ہے۔ شیو، پاروتی، رادھا اور کرشن کے علاوہ دیوی دیوتاؤں کے ایسے پیکر بھی ملتے ہیں جو حفاظت اور تحفظ کے احساس کو بڑھاتے ہیں، شیو اور درگا مرکزی پیکر ہیں جو مرد اور عورت کے وجود کی وحدت کے تئیں بیدار کرتے ہیں، ابدی نسوانی توانائی کے تاثر کو عموماً گھومتے ہوئے چھ زاویوں میں پیش کیا جاتا ہے، کائنات کے ابدی کھیل، لیلا کے مناظر کو کپڑوں اور دیواروں پر طرح طرح سے ابھارا جاتا ہے۔ عوامی ذہن نے اس عظیم التباس کے حسن و جمال کو نسبتاً ایک اعلیٰ ترین سطح پر محسوس کیا تھا جہاں شیو کی شکتی کی جمالیاتی وحدت عظیم تر وحدت کا نمونہ ہے وقت کے ساتھ علامتوں کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔



میتھلا مصوری میں تجریدیت کا جمال!

طوطے---'کام' کی علامتیں! "طوطا ارپن"

تخلیق کے دیوتا کا عمل! (Aripan)

تانتر آرٹ نے سیکس سے آگے بڑھ کر روحانی ارتقاء کی جانب اشارہ کیا ہے۔ مدھوبنی مصوری مین طوطا ارپن کے علاوہ ہاتھی ارپن (اندرا کے تئیں عقیدت کا اظہار) 'کنول ارپن' (وشنو، کام دیو، کنول) جنسی توانائی کا نقش، کالی ارپن (شکتی کے تئیں عقیدت کا اظہار) التباس یا مایا سے باہر لے جانے والی توانائی کا نقش، برہمارپن (خالق کائنات کے تئیں عقیدت کا اظہار یا اور دوسرے ارپن (Aripanas) ملتے ہیں جو تجریدیت کا حسن لیے ہوئے ہیں۔

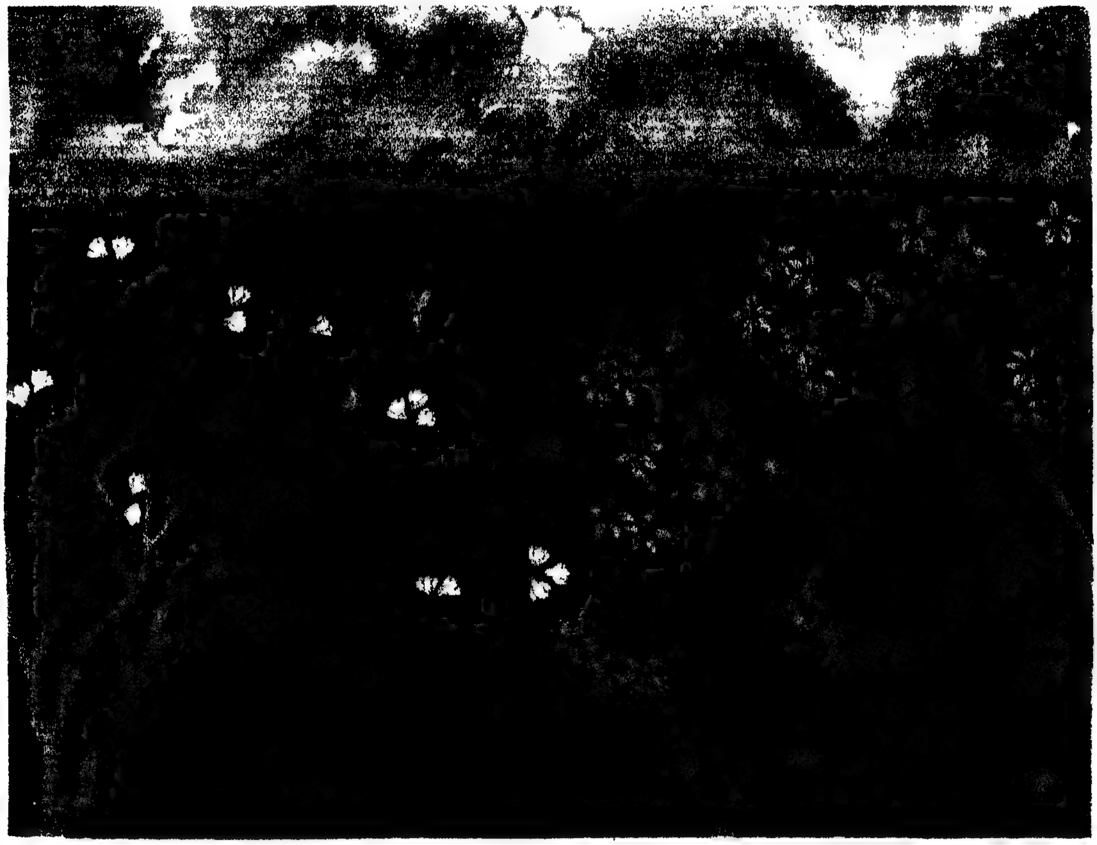
کرشن بھگتی کی وجہ سے شیو کی جگہ کرشن نے لے لی اور درگا کی جگہ رادھا نے۔ لنگم کرشن کی بنسری میں تبدیل ہو گیا!

مدھوبنی اور متھلا کے فنون بنیادی طور پر کسانوں اور ان کے گھروں کے فنون ہوتے ہیں کسان مرد اور عورتیں اپنی تصویروں کے لیے عام رنگوں کا انتخاب کرتی تھیں سیاہ، سرخ اور زرد رنگوں کے بنانے کے اپنے طریقے تھے۔ کالک سے سیاہ، سرخ مٹی سے سرخ اور گہرے پیازی پھولوں سے زرد رنگ بناتے رنگوں کی تیاری میں دودھ کا استعمال کرتے، رفتہ رفتہ مختلف قسم کے پھولوں اور سبزیوں اور نیل (Indigo)(نیلے رنگ کے لیے) سنکھیا(Arsenic)(زرد رنگ کے لیے)اور صندل کی لکڑیوں(نارنجی رنگ کے لیے) سے مدد لی جانے لگی شیو اور کرشن کے لیے نیلے رنگ کو منتخب کیا جاتا ہے، کالی کے لیے سیاہ، شیو سرخ رنگ میں پیش کیے جاتے ہیں۔

عوامی رقص میں رنگوں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ نقلی چہروں اور مصنوعی صورتوں کے لیے رنگوں کو ہمیشہ اہمیت دی گئی ہے۔ 'کتھا کلی میں آج بھی مصنوعی چہروں اور ان کے رنگوں کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ کتھا کلی تمثیل ہے کہ جس کی روایت جانے کب سے قایم ہے رنگ برنگے کپڑوں کا انتخاب کیا جاتا ہے اور چہروں پر مختلف قسم کے رنگوں کو ابھارا جاتا ہے۔ اس رقص میں نرت(Nritta) یعنی اظہاری رقص اور ناٹیہ(Natya) یعنی نرت اور نرتیہ کی وحدت کے ساتھ ڈرامائی رقص تینوں ابھینئے(Abhinaya-) کے ذریعہ سامنے آتے ہیں اور ابھینئے مختلف قسم کے رنگوں کو لیے واقعات و تاثرات کے رنگوں کو بکھیرتا رہتا ہے۔ جسم اور چہرے کے معنی خیز اشارے زبان بن جاتے ہیں۔ رقاص رنگوں کا پیکر ہوتا ہے ہاتھوں، آنکھوں، ابروؤں، ہونٹوں اور پاؤں سے اس کے اشارے زبان بن جاتے ہیں۔ رقاص رنگوں کا پیکر ہوتا ہے ہاتھوں آنکھوں، ابروؤں ہونٹوں اور پاؤں سے اس کے اشارے رنگوں کی مانند بکھرنے لگے ہیں۔ میک اپ کا خاص خیال رکھا جاتا ہے لہٰذا ان کی مختلف قسمیں ہیں۔ کٹی (Katti) مینکو(Minukku) کاری(Kari) ٹاڈی(Tadi) پاچھا(Pacha) وغیرہ۔ سبز رنگ الوہیت کی علامت ہے۔ سفید روحانیت کی، سرخ آرزو امید، خواہش اور تمنا کی اور سیاہ مکروہ خیالات کی۔ رنگوں کے پیش نظر جو میک اپ ہوتا ہے اس کی معنویت بھی توجہ طلب ہے مثلاً پاچھا(Pacha) میں وہ رنگ شامل ہیں جو شجاعت، جوانمردی اور بہادری کو نمایاں کرتے ہیں اسی طرح کٹی(Katti) میں وہ رنگ ہیں جو مکروہ کرداروں اور ان کے ناپاک ارادوں کو پیش کرتے ہیں، کاری(Karu) مضحکہ خیز پیکروں کے لیے ہیں اور مینکو (Minukku) باعزت اور پر وقار اشخاص کے لیے۔

ان سے کلاسیکی اور عوامی رقص سے رنگوں کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ہندوستان کے ہمہ گیر نظام جمال میں خاکوں اور رنگوں کی جو دنیا ہے وہ دنیا کی تاریخ میں منفرد حیثیت رکھتی ہے!!

پھول اور پتوں کا جمال!



● ''یک سنگی ستونوں'' کے سامنے جانوروں کی قربانی کے بعد سرخ لہو کا مظاہرہ ہو یا ناگ دیوتاؤں اور ناگن دیویوں کے قریب مختلف رنگوں اور مختلف پھولوں کے بکھیرنے کا عمل، رنگوں اور خوشبوؤں سے عوامی ذہن کی وابستگی کا پتہ چلتا ہے۔ پھولوں اور پتوں اور عبادت کا تعلق بہت ہی قدیم ہے۔ قدیم تہذیب و تمدن میں احساس جمال کا اظہار پھولوں اور پتوں کے انتخاب کے ذریعہ بھی ہوا ہے۔ پھول اور پتے احساس جمال کے پیکر ہیں ان کے انتخاب اور ان کی سجاوٹ میں تخلیقی ذہن کا عمل شامل رہا ہے۔ تخیل اور فینٹاسی(Phantasy) کے تحرّک نے ہمیشہ نمایاں حصہ لیا ہے۔ پھول اور پتے داخلی تہذیب کے اشارے ہیں ان سے تخیل کے رنگ متحرک ہوئے ہیں کچھ اس طور پر کہ جن باتوں میں کوئی سچائی نہ تھی جن باتوں کا کوئی وجود نہ تھا اور جن باتوں کے وجود میں آنے کا کوئی امکان نہ تھا انہیں خارج اور باطن کے رنگوں کی وحدت کے ساتھ نمایاں کر دیا۔ دیوی دیوتاؤں کے سامنے خوبصورت اور پسندیدہ پھولوں کو پیش کرنے کا عمل، نفسیاتی عمل ہے کہ جس سے وہ رشتہ اور تعلق وجود میں آجاتا ہے کہ جس کا کوئی وجود ہی نہیں ہوتا، یہ آرزوؤں اور تمناؤں اور خوابوں کی علامت بن جاتے ہیں کسی پھول میں کوئی جذبہ پھوٹ پڑتا ہے اور وہ اپنی ایک صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کوئی پھول ایک نئے رشتے کی بنیاد ڈال دیتا ہے، کئی پھول مل کر ایک نئی جمالیاتی وحدت بن جاتے ہیں پھولوں کو پیش کرتے ہوئے اچانک ''وژن'' میں کشادگی پیدا ہونے لگتی ہے، تجربے احساس جمال کے ساتھ جانے کتنے پیکروں میں ڈھلنے لگتے ہیں اور ان کی کئی نئی تنظیمیں سامنے آجاتی ہیں جو اپنی معنویت کو مختلف انداز سے محسوس بنا دیتی ہیں، رسومات (Rituals) سے قبل پھولوں اور پتوں کے انتخاب اور پیشکش میں ذہنی عمل، وجدانی کیفیت و حرکت، تخلیقی فکر اور خود کار اور خود آموز عمل کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ''مسائل حل ہو جائیں'' یہ بنیادی آرزو تھی کہ جس سے وجدان میں حرکت پیدا ہوتی تھی اور ذہن کا نفسیاتی عمل ایک جمالیاتی رشتہ قائم کر لیتا تھا، اس عمل کے دو نفسیاتی مظاہر ہیں ادراک، فہم اور سمجھ (Comprehension) اور پختہ ارادہ اور عزم کی پختگی (Will Power) جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے یہ بات بہت اہم ہے کہ اس عمل میں ''ادراک و فہم'' یا پھر، افادیت کے پیش نظر ذہنی کیفیت اور جمالیاتی حسیت سب شامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ عمل ہمیشہ جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی مسرتیں عطا کرتا رہتا ہے۔

عبادت کرنے والوں نے مختلف قسم کے رنگوں اور مختلف اقسام کے پھولوں اور پتوں کو ہمیشہ پسند کیا ہے۔ یہ احساس بہت قدیم ہے کہ دیوی دیوتا خوبصورت خوشبودار پھولوں اور پتوں پتیوں اور مختلف اقسام کے رنگوں کو بے حد پسند کرتے ہیں اس کا اظہار بہت بعد بھگوت گیتا میں ہوا ہے کرشن کہتے ہیں جو عابد نہایت احترام کے ساتھ پھولوں اور پتوں کو لے کر میری عبادت کرتے ہیں پسند کرتا ہوں، بھگوت کے مطابق کرشن ایک بار متھرا میں پھول فروخت کرنے والے ایک شخص کے گھر اچانک آگئے تو گل فروش نے انہیں بہت سے پھول پیش کیے اور انہوں نے اسے بے حد پسند کیا۔ پرانی کہانیوں اور قصوں میں کئی دیوتا ملتے ہیں کہ جن کی عبادت پھولوں اور پتوں کے ساتھ ہوتی ہے ان میں من متھ (Manmatha) دیوتا بھی ہیں کہ جنہیں رنگ برنگے پھول پسند ہیں اور ان کے پرستش کرنے والے جب ان کے پاس جاتے ہیں تو خوبصورت پھول اور پتے لیے ہوتے ہیں ''ویکھانس آگم (Vikhansa Agama) اور پنچ تنتر میں تو کئی مقامات پر خوبصورت اور خوشبودار پھولوں کا ذکر

ہے۔ کہیں کہیں تو یہ ہدایتیں ملتی ہیں کہ کس قسم کے پھولوں کا انتخاب کرنا چاہئے، معبود کی عبادت کے لیے کن پھولوں کو منتخب کیا جائے اور وہ کون سے پھول ہیں جنہیں معبود حقیقی پسند نہیں کرتا۔ سنسکرت، تمل اور ملیالم ادبیات میں جانے کتنے پھولوں اور پتیوں کا ذکر ملتا ہے کہ جن کا تعلق عبادت سے ہے۔

قدیم ہندوستان میں مختلف قبیلوں نے دیوی دیوتاؤں کے لیے پھولوں کے پودے لگائے ہیں، اجتماعی طور پر عبادت کے چھوٹے باغ بنائے جاتے تھے اور ان کی دیکھ بھال کی جاتی تھی اجتماعی طور پر عبادت اور پھولوں کو توڑنے کے لیے پاکیزگی سب سے بڑی ہدایت تھی کچھ جنگلی پھول صرف عبادت کے لیے مخصوص تھے، انہیں کسی اور مقصد سے توڑنا گناہ سمجھا جاتا تھا۔ پنچ راتر آگم(Pancharatra Agama) میں تو صبح کی عبادت کے پھولوں اور شام کی عبادت کے پھولوں کو الگ کر دیا گیا ہے۔ رفتہ رفتہ مختلف اوقات کی عبادت کے لیے خاص پھولوں کی نشاندہی کر دی گئی مثلاً وہ پھول جو صبح میں کھلتے ہیں دن بھر کی عبادت کے لیے جمع کیے جاسکتے ہیں اور وہ پھول جو دوپہر تک کھلتے ہیں انہیں شام کی عبادت کے لیے جمع کیے جاسکتے ہیں، یاسمین، واکولا، پن ناگ، نندیاورت وغیرہ کا تذکرہ ملتا ہے۔ اسی طرح پتوں اور پتیوں میں تلسی، کارپورلتیکا، دامان وغیرہ کے نام ملتے ہیں، عبادت کے لیے عوامی ذہن نے اپنے احساس جمال کے مطابق کدم "پن ناگ" "ناگ لنگا، یاسمین، چمپا، کارویرا جیسے پھولوں کو پسند کیا تھا جو آج بھی موجود ہیں نام مختلف ہیں لیکن مندروں کی زینت بنتے ہیں۔

عوامی احساس و شعور نے پھولوں اور پودوں کی خوشبوؤں اور ان کے رنگوں اور پیکروں سے گہری دلچسپی کا اظہار کر کے اپنے احساس جمال کو ہمیشہ نمایاں اور ظاہر کیا ہے۔ ہندوستانی اسطور میں پھولوں اور پودوں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ کنول ہمیشہ ایک پسندیدہ پھول رہا ہے۔ جو رفتہ رفتہ انتہائی معنی خیز علامت بن گیا ہے۔ اس کی کئی جہتیں نمایاں ہوئی ہیں۔ بدھ اور لکشمی کنول سے وابستہ ہیں۔ بدھ ازم نے تو اس کو ایک انتہائی معنی خیز استعارہ بنادیا ہے۔ عوامی قصوں کہانیوں اور گیتوں میں کنول ہمیشہ اہم رہا ہے۔ دیویوں کے ساتھ پھولوں اور ڈالیوں کا تصور وابستہ رہا ہے۔ وشنو پران (Vishna Puran) میں اندر اور کرشن کے تصادم کی جو دلچسپ کہانی ملتی ہے اس میں خوبصورت سحر انگیز پھولوں سے لدے ہوئے درخت، پاری جات(Parijata) کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ کرشن اپنی رفیقہ حیات ست بھاما کے ساتھ اندر کی جنت میں آتے ہیں ست بھاما چاہتی ہیں کہ جنت کے باغ میں لگا ہوا دلفریب درخت جو پھولوں اور پھلوں سے لدا ہوا ہے انہیں حاصل ہو جائے یہ درخت انہیں اپنی سحر انگیز کیفیتوں سے متاثر کرتا ہے۔ پھولوں کا سحر یہ ہے کہ کوئی عورت انہیں اپنے بالوں میں سجالے تو اسے اپنے شوہر کی محبت ہمیشہ حاصل رہے گی اور پھلوں کا جادو یہ ہے کہ انہیں کھالیا جائے تو اپنے وجود کی تمام پچھلی کہانیاں یاد آجائیں۔ ان کی گزارش پر کرشن، "پاری جات" کو جڑ سے اکھاڑ لیتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی اندر کی جنت میں ہلچل سی آجاتی ہے۔ 'اندر اپنی تمام قوتیں صرف کر دیتا ہے لیکن ناکام ہو جاتا ہے، کرشن 'پاری جات' کو لیے گرووا پر سوار اپنے باغ میں آجاتے ہیں جہاں یہ درخت تمام موجود درختوں میں مرکزی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ ہندوستانی اسطور میں اندر کی جنت کی جو مختلف تصویریں ملتی ہیں ان میں درختوں پھولوں اور پھلوں کے مناظر بھی قابل توجہ ہیں۔ میرو(Meru) کی چوٹی پر اندر کا محل ہے "میرو" کی پہاڑی کو دھرتی کے مرکز پر محسوس کیا گیا ہے۔ ہر جانب خوبصورت اور جاذب نظر باغ ہیں کہ جہاں دنیا کے تمام پھلوں اور پھولوں کے علاوہ بعض انتہائی سحر انگیز پھل اور پھول بھی ہیں، پھولوں کی خوشبوؤں سے سارا ماحول خلق ہوا ہے۔ اپسرائیں سحر انگیز پھولوں کے گرد رقص کرتی ہیں موسیقاروں کے سُر پھولوں کو متاثر کرتے ہیں اور ان پر عجیب کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ موسیقی اور پھولوں کے آہنگ میں پراسرار رشتہ قائم ہے یہ شہر کہ جسے وشو کرما(Vishva Karma) نے بسایا ہے محلوں کی دیواروں کو قیمتی ہیروں سے سجادیا ہے، تخت قیمتی پتھروں سے روشن ہے، بعض پھول بھی سونے کی مانند چمک رہے ہیں۔

پودوں میں سوم (Soma) مرکزی حیثیت رکھتا ہے، ویدی منتروں کے مطابق سوم دیوتا ہے جو سوم رس کی علامت ہے رگ وید کے نویں باب میں ایک سو چودہ نغمے سوم کی نذر کیے گئے ہیں ان کے علاوہ اور بھی کئی منتر سوم سے منسوب ہیں۔ سوم خالق کے پیکر میں ابھرتا ہے تمام دیوتاؤں کا جنم اسی کی وجہ سے ہوا ہے اندر سوم کی عبادت کرتا ہے اس لیے کہ وہ تمام رسوں (Rasas) کا سرچشمہ ہے ویدوں کے مطابق سوم کا پودا کسی پراسرار پہاڑ سے حاصل ہوا ہے کہ جسے اندر نے قبول کیا۔ بعض منتروں کے مطابق سوم راجا گندھارواں (Gandhavas) کے درمیان رہتا ہے جو راجا اندر کی جنت کے دیوتا ہیں سوم پودے کو حاصل کرنے کے لیے جو جدوجہد ہوئی ہے اس کی کئی کہانیاں ملتی ہیں اس پودے کی زمین کو پہلے حاصل کرنے اور پی جانے کے لیے پہلے دیوتاؤں میں بازی لگتی ہے رگ وید میں یہ پودا انتہائی متحرک اور معنی خیز ہے جو زندگی کا ضامن ہے، صحت اور مسرتیں عطا کرتا ہے۔ جمالیاتی انبساط بخشتے ہوئے زندگی کا مفہوم سمجھاتا ہے جو تمام قوتوں اور تمام رحمتوں کا سرچشمہ ہے انسان کے خوابوں کو جنت میں تبدیل کرتا رہتا ہے، ابدی روشنی اور عظمت کی علامت ہے۔ وشنو پران نے سوم کے مفہوم کو تبدیل کر دیا اور سوم چاند کے پیکر میں ڈھل گیا۔ ستاروں سیاروں کے درمیان نور پھیلانے والا چاند! سوریہ میں اگنی کی خصوصیات ہیں تو چاند میں سوم کی:

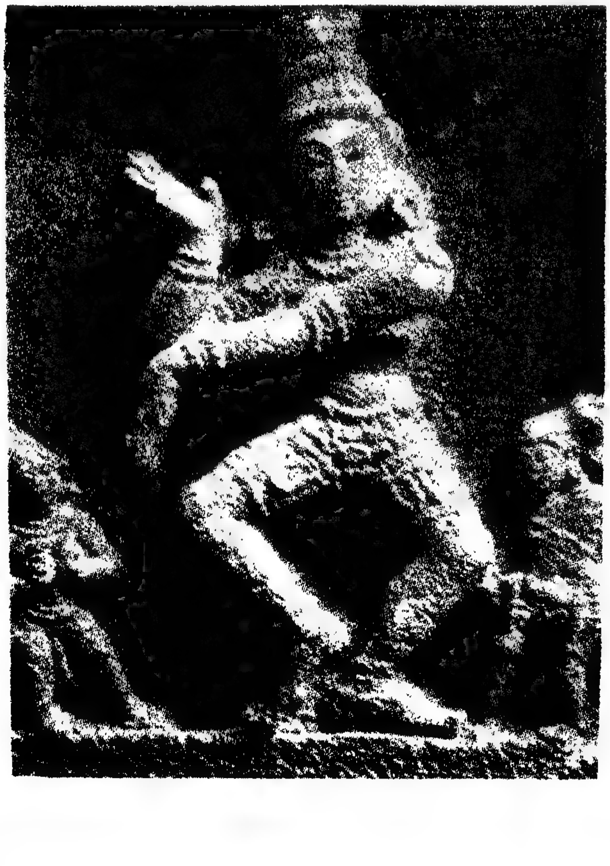
پودوں اور درختوں میں تلسی، نیم، پیپل، وات (انجیر) دلوا (جنگلی سیب) اور وروا گھاس اور کوسا گھاس کے ننھے ننھے پودے اپنے جمال کے ساتھ مقدس بن گئے ہیں۔

پھولوں، پودوں درختوں اور رنگوں کی جمالیاتی قدروں کا بھی سماجی تاریخی کردار ہے۔ جمالیاتی قدروں میں انسانی یا سماجی رشتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ حسن انسانی تجربوں سے علاحدہ نہیں ہے۔ پھولوں اور پودوں کے حسن کو اتنی شدت سے محسوس کرنے والا ہندوستانی ذہن غیر معمولی حیثیت اور اہمیت رکھتا ہے۔

رقص کی جمالیات (1)

● ہندوستانی ذہن نے جسم کے آہنگ کو ہمیشہ اہم تصور کیا ہے۔ روح کا آہنگ جسم کا آہنگ بن گیا ہے۔ روح اور جسم کی وحدت نے کائنات کے آہنگ سے پر اسرار باطنی رشتہ قائم کیا ہے۔ کائنات اور فطرت کے آہنگ کو چھوتے ہی روح اور جسم میں مترنم حرکت پیدا ہو گئی۔ یہی مترنم حرکت نٹ راج کے پیکر میں مجسم ہو گئی۔

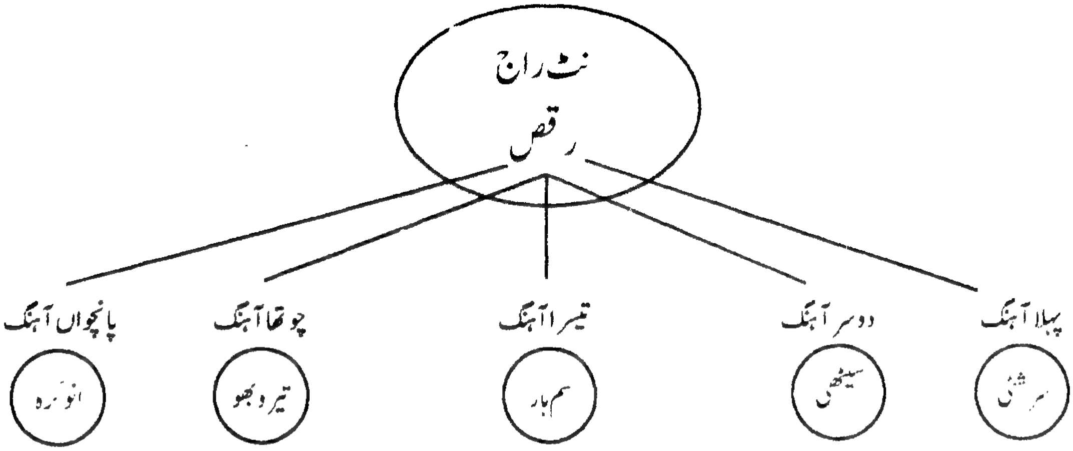
رقص کی ابتداذات، نسل اور قبیلے کے تحفظ کی وجہ سے بھی ہوئی اور اجتماعی محنت کی وجہ سے بھی لیکن اس کی تخلیقی صورت آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے ظہور پذیر ہوئی ہے۔ اجتماعی محنت اور ذات، قبیلے اور نسل وغیرہ کے تحفظ کے احساس نے بھی فطرت کے آہنگ سے رشتہ قائم کیا ہے۔ موزوں اور مترنم حرکتوں اور اشاروں سے صرف جذبات اور باطنی کیفیات کا اظہار ہی نہیں ہوتا بلکہ جذبات اور باطنی کیفیات موزوں اور مترنم حرکتوں اور اشاروں میں جذب ہو جاتی ہیں کہ ہر حرکت ایک جذبہ اور ہر اشارہ ایک باطنی کیفیت بن جاتا ہے۔ اور اس طرح جسم کی متحرک کیفیتوں سے ایک خوبصورت جذباتی دنیا خلق ہو جاتی ہے۔



ہندوستانی جمالیات میں رقص کے ان پیکروں کی اہمیت زیادہ ہے جو کائنات کے مسلسل ابھرنے والے مترنم آہنگ کی مابعد الطبیعات کے پیکر ہیں انہیں وجدان کی عظیم تر اور پر جلال اور پر جمال صورتوں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ خالق اور مخلوق کا باطنی آہنگ آزادانہ اظہار اور سمٹ جانے کی کیفیت، حرکت اور خاموشی کی متحرک تصویر، تخلیق کی شدّت اور سب کو سمیٹ لینے کا عمل، نروان کی طرف اور عظیم ترین سطح اور کائناتی عمل میں ہر شئے کو آزاد کر دینے

کی آرزو رقص کے پیکروں میں انسان کے وجدان کی یہ عظیم تر جہتیں ہیں۔

ہندوستانی جمالیات میں رقص نے زماں و مکاں کی زنجیریں توڑی ہیں نٹ راج کے رقص کی پانچ جہتوں پر نظر ڈالئے تو حقیقت کا احساس ملے گا۔



☐ پہلے آہنگ (سرشٹی) سے
کائنات کی تخلیق اور اس کے ارتقا کا عمل!

☐ دوسرے آہنگ (سیتھی) سے
تمام حسن و جمال کے ساتھ کائنات کا قیام!

☐ تیسرے آہنگ (سمہار) سے
تباہی، کائنات اور اس کے عناصر کو بکھیر دینے کا عمل!

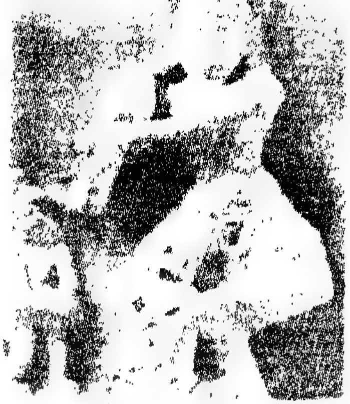
☐ چوتھے آہنگ (تیروبھو) سے
کائنات اور اس کے عناصر کو اپنے باطن میں سمیٹ لینے کا عمل!

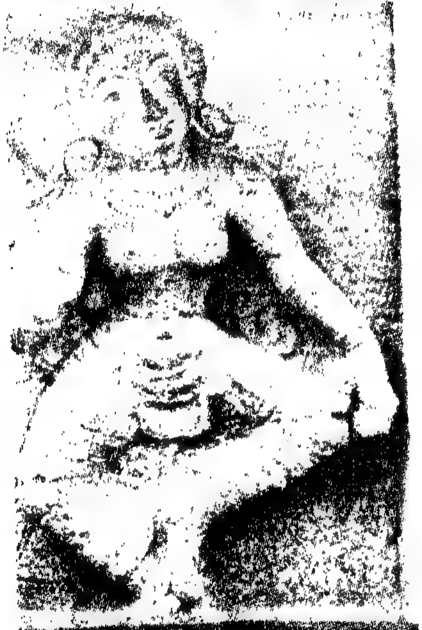
اور

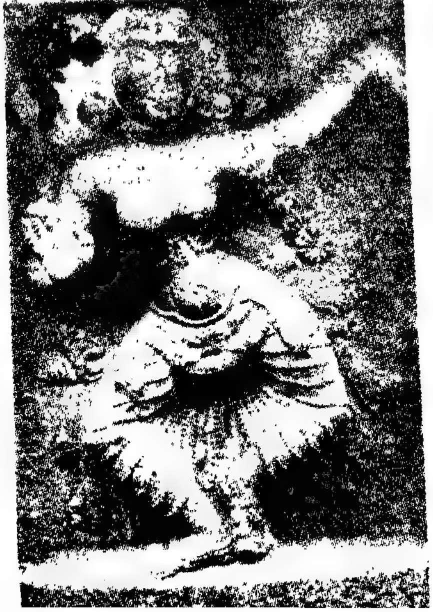
☐ پانچویں آہنگ (انوگرہ) سے
کائنات اور اس کے عناصر کو آزاد کرنے اور ہر شئے کو اعلیٰ ترین سطح پر لے
جانے کا عمل
نروان کی منزل!

برہما، وشنو، مہیشور اور سداشیوان پانچ جہتوں کی علامتیں ہیں!

شیو، نٹ راج کی صورت یا پیکر میں شعلوں کے دائرے میں رقص کرتے نظر آتے ہیں ہاتھ میں ڈمرو ہے جو تخلیق کی آواز یا تخلیق کے آہنگ کا اشارہ ہے۔ کائنات اور اس کے عناصر کو آزاد کرنے اور انھیں ایک اعلیٰ سطح پر لے جانے کے عمل کی علامت! ایک ہرن نظر آتا ہے جو انسان کے ذہن کی آزادی کا سمبل ہے۔ انسان کا ذہن ہرن کی مانند آزاد فضا میں ہر جگہ جاتا ہے ہر جگہ پہنچ جاتا ہے۔ شیو کے جسم پر شیر کی جو کھال ہوتی ہے وہ اس بات کی جانب اشارہ کرتی ہے کہ خودی ٹوٹ چکی ہے۔ شیو کی جٹا سے گنگا نکلتی ہے جو عقل و دانش اور راحت اور خوبصورت پر سکون زندگی کی علامت ہے۔





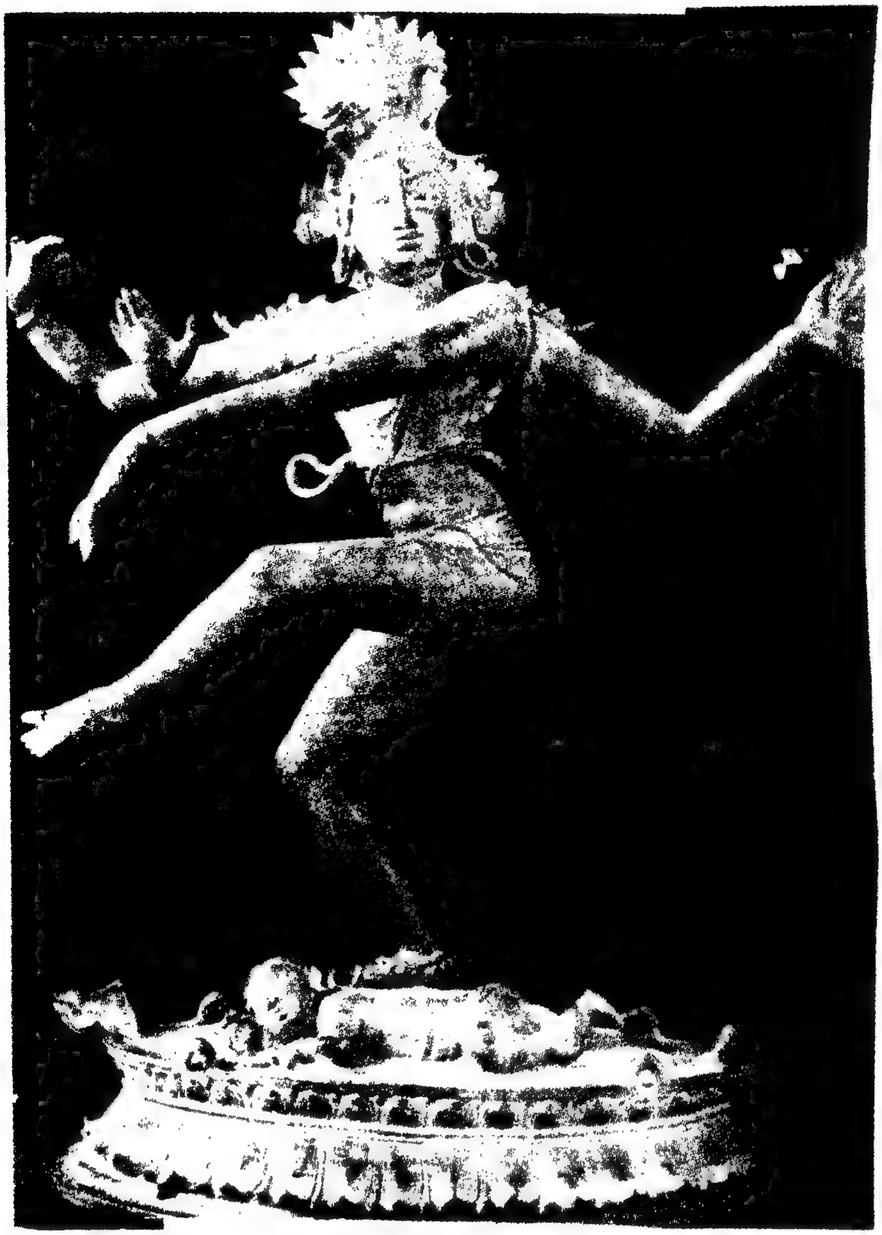


چاند کی علامت الوہی نور اور 'آتم' کی رحمت کو سمجھاتی ہے۔ شیو کا ایک پیر پریت کے جسم پر نظر آتا ہے جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ 'ملیا' ٹوٹ چکا ہے ایک ہاتھ امن کی قدر و قیمت سمجھا جا رہا ہے، دوسرے ہاتھ میں اگنی ہے جو روح میں نور کی شعاعوں کو جذب کرنے کا اشارہ ہے۔ نٹ راج جس مقام پر رقص کر رہے ہیں اسے تلائی وانم (Tillai Vanam) کہا گیا ہے یعنی کائنات کے دل کا مقام! شیو کی تین آنکھیں ہیں جو سورج، چاند اور آگ کی علامتیں ہیں۔ شیو اردھ ناریشور بھی ہیں یعنی نصف عورت نصف مرد اسی لیے دائیں کان میں میں مکر کنڈل پہنے ہوئے ہیں اور بائیں کان میں ٹاٹنکا!

گردن میں لپٹا ہوا ناگ یا سانپ کائناتی توانائی (Cosmic Energy) کی علامت ہے۔

نٹ راج کے رقص کے جو پانچ آہنگ ہیں ان کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔ فنون لطیفہ نے ان کی خوبصورت تعبیریں پیش کی ہیں مثلاً پہلے آہنگ سے کائنات اور اس کے تمام حسن و جمال کی تخلیق کے تصور نے تخلیقی وجدان میں خالق اور مخلوق کے باطنی رشتے اور حسن کی تخلیق اور جلال و جمال کے مظاہر کی جانے کی تصویریں اجاگر کر دیں۔ جمالیاتی رجحانات کی تشکیل میں اس جھنکار اور آہنگ نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ کائناتی عناصر اور ارضی حسن سے والہانہ محبت اور عقیدت کے جانے کتنے رنگ سامنے آئے ہیں۔

دوسرا آہنگ پہلے آہنگ سے جذب ہو گیا ہے اور جمالیاتی تصورات کا ایک سرچشمہ ہاتھ لگا ہے۔ اسی طرح تیسرے آہنگ کی معنویت اس طرح پھیلی کہ مقصد صرف تباہی اور بربادی نہیں بلکہ تباہی اور بربادی سے نئے زندہ، تابناک اور حسین عناصر کی تخلیق مقصود ہے۔ خزاں کے ساتھ بہار کا تصور وابستہ ہے۔ چوتھے آہنگ میں جہاں تمام عناصر کو باطن میں سمیٹ لینے کا عمل ہے وہاں ماضی، حال اور مستقبل تینوں کو اپنے وجود میں جذب کر لینے کی بات پیدا ہوئی، جب تمام حقیقی اور غیر حقیقی عناصر سمٹ جائیں اور ماضی حال اور مستقبل تینوں گم ہو جائیں تو ایسے سناٹے کا تصور پیدا ہوتا ہے جس کی خاموشی کی کوئی اور مثال پیش نہیں کی جا سکتی ہے۔



نٹ راج

چولا آرٹ

کانسے میں ڈھلا ہوا پیکر

(دسویں / گیارہویں صدی عیسوی)

اس سناٹے اور ایسی خاموشی کا حسن صرف وجدان ہی محسوس کر سکتا ہے۔ پانچویں آہنگ نے نجات اور نروان کے جمالیاتی تصورات بھی عطا کیے ہیں، ہندوستانی جمالیات میں اپنی ذات کو مرکز نگاہ بنانے اور تپسیا کی جو باتیں ملتی ہیں ان کا تعلق اس آہنگ سے بہت گہرا ہے۔ تخلیقی وجدان کو نٹ راج کے اس پیکر نے ہر دور میں طاقت بخشی ہے۔ تہہ دار معنویت کے ساتھ اتنا متوازن متحرک پیکر تخلیقی آرٹ کو نصیب نہ ہوا تھا۔

نٹ راج کے رقص کی جمالیات پر ایک سرسری نگاہ ڈالیے تو محسوس ہوگا کہ یہ رقص وجود ہے، رقص کائنات ہے، کائنات کی تمام متحرک کیفیتوں کا سرچشمہ ہے، (محراب اس کی علامت ہے) آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے حسن کا جلوہ ہے۔ جلال و جمال کی دلکش آمیزش کی علامت ہے، چکر کے تہہ دار حسی تصور کا افضل ترین تخلیقی نمونہ ہے مایا کے پردے سے اوپر آزادی کے عرفان کو پیش کرتا ہے وجود کی انتہائی گہرائیوں سے خود اس کا ایک پہلو جمالیاتی صورت میں ابھرا ہے۔ آہنگ کے حسن کا یہ جمالیاتی پیکر آوازوں، رنگوں اور تصویروں کے تئیں بیدار کر کے جمالیاتی انبساط عطا کرتا ہے۔ اس کا فارم حسی کیفیتوں کو بیدار کر رہا ہے اور ادراک و حواس سے باطنی رشتہ قائم کرتا ہے۔ جمالیاتی نقطہ نگاہ سے نٹ راج متحرک لاشعور کا انتہائی اثر آفریں اظہار ہے۔ جس سے لاشعور کی بے پناہ صلاحیتوں کی پہچان ہوتی ہے ہندوستانی جمالیات کی اولین تمثیل کی ایسی تمہیدی نظم (Prologue) کی صورت یہ رقص ابھرا ہے جو تمام فنون لطیفہ کا نقطہ آغاز بن گیا ہے۔ احساس اور جذبے یا بھو (Bhava) کا ایسا نمونہ ہے جو لاشعوری آہنگ کے ساتھ مجسم ہو گیا ہے اس کا فارم یا روپ (Rupa) اس آہنگ کے بغیر خلق نہیں ہو سکتا تھا۔ یہ رقص ان قدیم علامت سازوں کی تخلیقی کاوشوں کی اس شدید آرزو کا شاہکار ہے۔ جو اپنے وجود کے کسی حصے کو خلق کرنے، اور اسے آزادانہ فضا میں دیکھنا چاہتی تھی۔ وجدان ہمیشہ آرٹ نہیں بنتا، اعلیٰ تخلیقی وجدان ہی آرٹ کی صورت اختیار کرتا ہے اس لیے آرٹ کو وجدان سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔ نٹ راج اعلیٰ تخلیقی وجدان کی عمدہ ترین صورت ہے اس لیے کہ یہ وجدان ان کے تخلیقی وجدان کا جلوہ ہے یہ تخلیقی آرٹ کا وہ نمونہ ہے کہ جس سے متھ (Myth)

یاا طور کا رشتہ جتنا بھی گہرا ہو اس علامت نے خود ایک متھ کو جنم دیا ہے اور ایک ایسی ہمہ گیر اساطیری فضا خلق کی ہے جو اپنی فطرت میں جمالیاتی ہے۔

یہ پیکر تجریدیت کا کھیل نہیں ہے اظہار و ابلاغ کا وہ نقطۂ عروج ہے جہاں آنند یا جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا رہتا ہے اس کی صورت جہاں تخلیقی آرٹ کی عظمت کو پیش کرتی ہے وہاں اعلیٰ ترین فنکارانہ کاوش کو بھی نمایاں کرتی ہے جس سے خوش اسلوبی اور چابک دستی کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسے دیکھتے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ باطن میں لاشعوری اضطراری کیفیتوں کی ایک دنیا آباد ہے اعلیٰ تخلیقی صورت کی یقیناً یہ ایک بڑی پہچان ہے آرچ ٹائپ (Archetype) کو اس صورت جلوہ گر کر دینا تخلیقی آرٹ کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ ہندوستانی جمالیات کی اصطلاحوں کے پیش نظر اسے داخلی جذباتی اور لاشعوری کیفیات (Sattavika) کا شاہکار بھی کہا جا سکتا ہے اور ظاہری اور اشاراتی احساسات (Anguka) کے جمالیاتی پیکر بھی۔ ان دونوں ذرائع اور ان کی وحدت جلال و جمال [illegible] حاصل ہوتا ہے۔ ہندوستانی اساطیر میں اجتماعی لاشعور کا یہ پیکر اتنا قدیم ہے کہ ماضی کے اندھیروں میں اس کی تلاش و جستجو آسان نہیں ہے یہ پیکر دراوڑی تہذیب کی روح سے طلوع ہوتا محسوس ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ نٹ راج کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا رشتہ جنگل کی تہذیب سے ہے جو فطرت مانیچر سے بے حد قریب تھی، تخلیقی آرٹ کی تاریخ میں اس کے پیکر مختلف صورتوں میں ملتے ہیں اور ہر صورت ایک جلوہ ہے۔ لکڑی، پتھر اور عبادت گاہوں کی دیوار پر یہ پیکر بظاہر خاموش لیکن باطنی طور پر دائمی حرکت کا غیر معمولی استعارہ ہے۔ عقیدہ یہ ہے کہ پہلا رقص اسی نے کیا تھا اور کائنات کی تخلیق اسی پہلے رقص کا نتیجہ ہے۔ رقص یوگ ہے اور عظیم تر روح شیو سب سے بڑا یوگی ہے۔

نٹ راج نے رقص کی جن 108 کیفیتوں کو پیش کیا وہ سب اپنے خاص رس سے پہچانی جاتی ہیں مثلاً شرینگار رس، رودر رس، شانت رس، بھیانک رس، ادبھت رس وغیرہ۔ ان 108 کیفیتوں سے نٹ راج کے رقص نے روشنیوں، تاریکیوں، خوشبوؤں، آوازوں، خاموشیوں اور رنگوں کے تئیں بیدار کیا۔ اس طرح نٹ راج کا جمالیاتی پیکر ہندوستانی جمالیات کا ایک بڑا سرچشمہ بن جاتا ہے۔ نٹ راج کے تمام رسوں کی پہچان رنگوں سے ہوتی ہے مثلاً شرینگار رس کا رنگ ہلکا سبز ہے رودر رس کا رنگ سرخ ہے۔ بھیانک رس کا سیاہ، ادبھت رس کا زرد، شانت رس کا سفید، ویر رس کا نارنجی، نٹ راج کی اداؤں اور مدراؤں سے نفسی سطح پر رنگوں کے تاثرات ابھرتے رہتے ہیں۔ یہ رقص آہنگ، رس اور رنگوں کی وحدت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ رقص کی سات جہتوں کی پہچان اس طرح کی گئی ہے۔

☆ آنند تندو	مسرت کا بے باکانہ اظہار! وہ رقص جس سے جمالیاتی انبساط کا اظہار بھی ہو اور جمالیاتی آسودگی اور مسرت بھی حاصل ہو۔
☆ سندھیا تندو	رقص شام / شام کے حسن اور اس کی پراسراریت کا احساس ملے۔
☆ کالیکا تندو	وہ رقص جس سے تاریکی، جہالت اور برائیوں کے پیکر قتل ہوں کالیکا کے ساتھ رقص!
☆ تری پورا تندو	وہ رقص جس سے عفریت (تری پورا) کا قتل ہو۔ تری پورا کے قتل کے بعد جو رقص ہو!
☆ سہار تندو	تباہی کا رقص / موت کا رقص / مایا یا التباس سے روح کی آزادی!
☆ گوری تندو	گوری (پاروتی) کا رقص شیو کے ساتھ!
☆ اوما تندو	اوما کا رقص شیو کے ساتھ!

کالی اور پاورتی دونوں ایک ہیں کالی کا رقص بھی اہمیت رکھتا ہے اور پاروتی کی حیثیت سے بھی اس کا پیکر اہم ہے۔

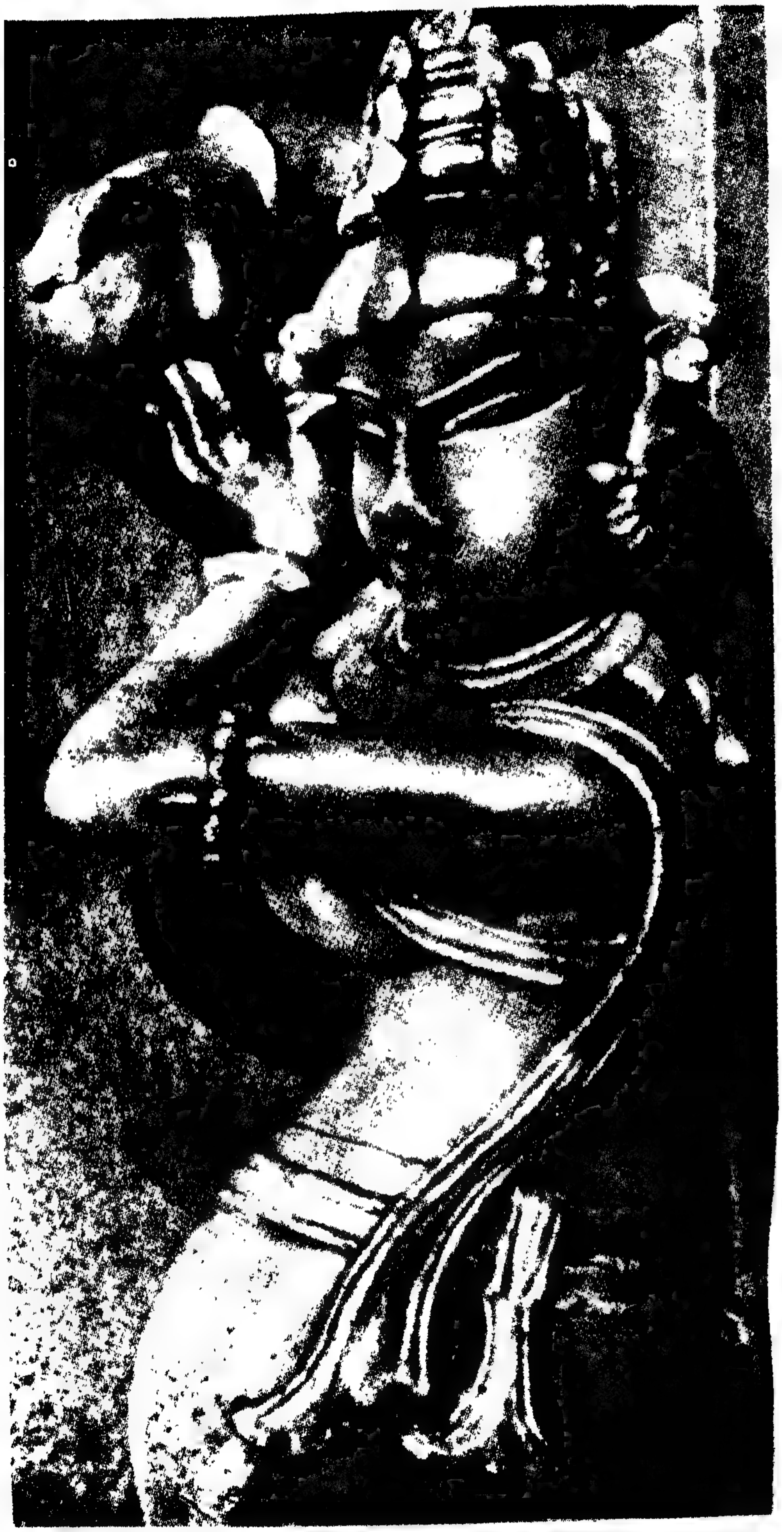
رقص اور عوام کے تعلق سے ایک اساطیری کہانی کئی لحاظ سے غور طلب ہے، روایت ہے کہ ناٹیہ شاستر کے مرتب بھرت سے پوچھا گیا کہ اس پانچویں وید یعنی ناٹیہ شاستر کی ابتدا کس طرح ہوئی تو انہوں نے بتایا کہ عوام میں کئی قسم کی برائیاں آگئی تھیں، لوگ حاسد ہو گئے تھے حریص ہو گئے تھے، ہر وقت غصے کا اظہار کیا کرتے تھے۔ ان کی رہنمائی کے لیے دیوتاؤں نے برہما سے پانچویں وید کی درخواست کی، انہوں نے چاہا کہ برہما وید کی صورت عوام کے لیے ایسی نعمت عطا کر دیں جسے سنا بھی جا سکے اور دیکھا بھی جا سکے۔ برہمنوں نے چاروں ویدوں کو عوام سے چھپا لیا تھا اور ان کے منتروں کو پڑھنے یا سننے کی اجازت نہیں تھی، ایسی صورت میں پانچویں وید کی ضرورت خود برہمانے محسوس کی اُنہوں نے اندر دیوتا سے کہا وہ دیوتاؤں کو رقص کی تعلیم دیں، اندر دیوتا نے جواب دیا کہ دیوتاؤں میں رقص کرنے کی صلاحیت نہیں ہے جو سنتوں سادھوؤں اور آچاریوں میں ہے اس سچائی کو سمجھتے ہوئے برہمانے خود رقص کی تعلیم کی ذمہ داری لی اور بھرت منی کو رقص سکھایا، اس کے بنیادی اصول سمجھائے۔ بھرت منی نے اپنے سو بیٹوں کو یہ تعلیم دی یعنی ان کے سیکڑوں شاگرد پیدا ہو گئے اور رقص آہستہ آہستہ مقبول ہوتا گیا۔ برہمانے رقص کے ساتھ ڈراما کو بھی

اہم تصور کیا لہٰذا اپسراؤں کو خلق کیا اس کے بعد ایک اہم ڈراما اسٹیج ہوا جس میں خود برہما موجود رہے اور جب عفریتی عناصر نے اس ڈرامے کو برباد کرنا چاہا تو خود برہما نے درمیان میں کھڑے ہو کر اسٹیج کو گرنے سے بچالیا، یہی وجہ ہے کہ ابتدائی اسٹیج کے درمیان میں پھول رکھے جاتے تھے جو برہما کی علامت تھے، کسی ڈرامے کی کامیابی کے لیے پھولوں کا اسٹیج پر رکھنا آج بھی ضرور سمجھا جاتا ہے۔

خالق کائنات نے رقص اور ڈرامے کی صورت میں عوام کو جو نعمت عطا کی تھی اس نے خود اس کی حفاظت بھی کی تھی تاکہ ان فنون کے ذریعہ زندگی اور کائنات کی سچائیوں کا احساس ہر وقت ملتا رہے۔ رقص کو ابتدا سے مقدس تصور کیا گیا ہے اور اسے اعلیٰ مقام عطا کیا گیا ہے۔ اس میں تمام ویدوں کا تقدس شامل ہو گیا نٹ، نرت اور نرتیہ تینوں کی ہم آہنگی نے اس فن کو عروج پر پہنچا دیا۔ نٹ (Natya) سے مراد ڈرامائی عناصر ہیں، نرت، (Nritta) خالص رقص ہے کہ جس میں جسم کی مترنم حرکت اہمیت رکھتی ہے اور نرتیہ، (Nritya) رقص اور اس کی اداکاری میں احساسات اور جذبات کا اظہار ہے۔

نٹ، نرت اور نرتیہ، تینوں جمالیاتی تجربوں کے عمدہ اظہار کے ذرائع ہیں احساسات، جذبات اور کیفیات اور موضوعات اور خیالات کو یہ ابھینئے (Abhinaya) کے ساتھ پیش کرتے ہیں سنسکرت لفظ ابھی کے لغوی معنی ہیں کی طرف، کی سمت، کی جانب اور نی کے معنی ہیں ”لے جانا“ مفہوم یہ ہے تماشائیوں کی طرف لے جانا، موضوع، تجزیہ، تیور، احساس اور جذبہ سب کی جمالیاتی صورتوں کو تماشائیوں کی سمت کرنا، ان تک پہنچانا، ابھینئے درپن (Abhinaya Darpan) کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ اہم تصنیف دوسری صدی عیسوی کے ناقد نندی کشور کی ہے۔ نندی کشور کی پہچان بھرت ہی کی طرح ہو نہیں پاتی، کون تھے کہاں کے تھے؟ ’ابھی نے درپن‘ نے رقص کی جمالیات کی جو وضاحتیں کی ہیں اور رقص کی تکنیک کا جو احساس دیا ہے ان کی بڑی اہمیت ہے۔ مثلاً ”ابھی نے“ (Abhinaya) کی چار تکنیک ”آنگک (Angik) واچک (Vachik) اہاریہ (Aharya) اور ست وک (Satvik) کو کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

آنگک (Angik) سے مراد رقص میں جسم کی معنی خیز حرکت ہے (انگ کے معنی جسم کے ہیں۔) واچک (Vachik) میں آہنگ کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ رقاص نغموں کے ذریعہ بھی تماشائیوں سے رابطہ قائم کرتا ہے اور شاعری اور



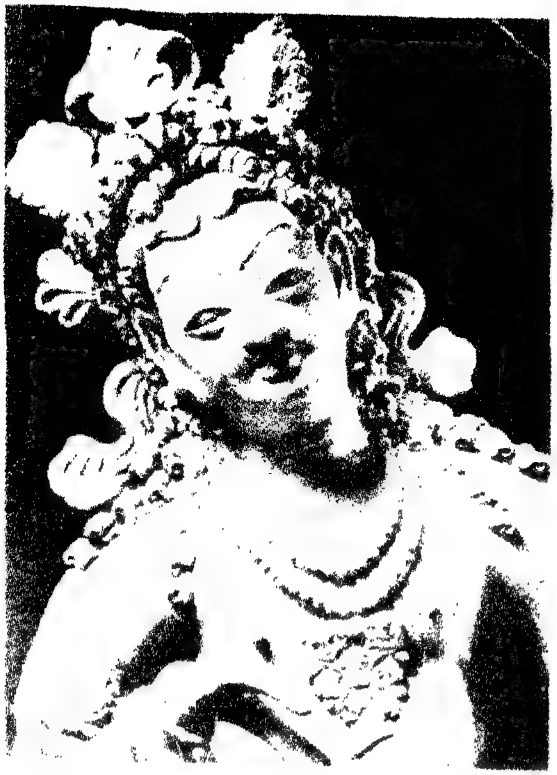
موسیقی کے ذریعہ بھی۔ ذریعہ جو بھی ہو موضوع کے مطابق آہنگ کا ہونا ضروری ہے۔ آہاریہ (Aharya) لباس ، زیورات اور میک اپ وغیرہ کی تکنیک ہے۔ رقص دیکھنے والوں تک پہنچنے کے لیے ان کا سہارا بھی لینا پڑتا ہے۔ یہ بھی تجربوں کو پہنچانے کے ذرائع ہیں۔ ست وک (Satvik-) میں مختلف قسم کے احساسات اور جذبات اور ذہنی کیفیات شامل ہیں۔ جن کا اظہار جسم کی متحرک کیفیتوں اور چہروں کے تاثرات سے ہوتا ہے۔ شیو کا رقص ست وک کا نقطہ عروج ہے۔ یہ رقص تمام رسوں کا ہمہ گیر تجربہ ہے۔

یہی وجہ ہے کہ نٹ راج یا شیو کو رسوں کا سرچشمہ تصور کیا گیا ہے نٹ راج نے تمام رسوں اور تمام بھاووں (Bhavas) کو حیرت انگیز جمالیاتی صورتوں اور کیفیتوں میں پیش کیا ہے رسوں کے پیش نظر "نندی کشور" نے ابھینے درپن میں کہا ہے کہ رسوں کو پیش کرتے ہوئے یہ سمجھ لینا چاہئے کہ ان کا مقصد دیکھنے والوں میں "رسوں" کو ابھارنا بھی ہے اور اس کے لیے ضروری ہے جہاں ہاتھ اُٹھے وہاں آنکھیں بھی جائیں جہاں آنکھیں جائیں وہاں ذہن بھی پہنچ جائے جہاں ذہن پہنچے وہاں تک "بھاؤ" بھی جائے جہاں بھاؤ جائے گا وہیں رس (Rasa) جنم لے گا اور رسوں کا شعور

حاصل ہوگا۔ یہ جمالیاتی شعور جمالیاتی انبساط عطا کرے گا۔

ابتدا میں رقص کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا، ایک کو مارگی (Margi) اور دوسرے کو دیسی (Desi) کہا گیا۔ مارگی دیوتاؤں کا رقص ہے اور دیسی عوامی۔ دیسی کا مقصد بھی وہی ہے جو مارگی کا ہے یعنی جمالیاتی انبساط پانا اور عطا کرنا، غور فرمایئے تو محسوس ہوگا کہ نٹ راج کا رقص بھی اپنی فطرت میں، دیسی ہے۔ 'تندو' ابتدا میں صرف مرد کا رقص رہا لیکن رفتہ رفتہ جب اس میں عورت شامل ہوگئی تو یہ صرف دیوتا کا رقص نہیں رہا اور دیوتا کا رقص رہا بھی تو اس کا ایک بڑا مقصد رسوں کا اظہار اور جمالیاتی انبساط عطا کرنا ہو گیا جس کا تعلق عوام سے انتہائی گہرا ہوا۔ شیو پاروتی، شیو اوما اور شیو کالیا سب ایک وحدت کا احساس دلانے لگے اور ایسے شعور کے تئیں بیدار کرتے رہے جو 'رسوں کا سرچشمہ ہے، شیو کے ایسے تمام رقص جو 'اوما' گوری اور کالیا کے ساتھ ہیں انتہائی نازک لیکن حد درجہ پر وقار ہیں۔ انتہائی باریک اور نازک سطح پر احساس اور جذبے اور تاثرات کا اظہار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے رقص کو ''لاسیانرت' کا نقطہ عروج کہا گیا ہے جس میں یہ تمام خصوصیتیں موجود ہیں۔

ہندوستانی مابعد الطبیعات نے کائناتی عمل کو ایک پھیلے ہوئے وسیع تر چکر یا دائرے میں محسوس کیا تھا، خالق اور مخلوق اور عناصر کائنات سب ایک دوسرے کے آہنگ سے وابستہ چکر میں گھومتے ہیں، تخلیق اور تخریب، اظہار اور سمیٹ لینے یا سمٹ جانے کی خواہش روشنی اور تاریکی، وقت کی باطنی رفتار اور جلال و جمال کا وجود سب اس دائرے میں ہیں خالق کائنات کے تصور کا پہلا اظہار کائناتی آہنگ سے ہوا اور رقص اسی آہنگ کی صورت ہے۔ شیو کا رقص کائناتی آہنگ ہے، کائناتی عمل ہے۔ نٹ راج ہر شئے اور ہر عنصر اور جسم کی روح ہے۔ تمام حرکتوں اور آہنگوں کا سرچشمہ ہے! تخلیق، تخریب، تحفظ، سمٹ جانے اور پھیل جانے کی کیفیت آزادانہ اظہار، آزادیٔ روح، سکون اور نروان سب کے باطن میں اسی کا عمل ہے۔ نٹ راج کا محراب اسی چکر یا دائرے کی علامت ہے۔ یہ رحمتوں کا محراب ہے اس رقص کا مقصد روح کو خالق کے اندر واپسی اور کائناتی عمل میں اس کا اظہار ہے، ڈمرو سے کائناتی آہنگ کے وہ سُر سنائی دیتے یں جو ابتدائی تخلیق کی کسمساہٹ سے پیدا ہوتے ہیں۔ ڈمرو کی آواز کے وقفوں میں وقت کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں ہندوستان کے تخلیقی آرٹ نے عموماً شیو کے ہاتھوں کی حرکتوں سے کائناتی آہنگ کی متحرک کیفیتوں کو پیش کیا ہے۔ اس عظیم رقص سے ہمدردی، خوف، غم، مسرت، حیرت اور روحانی



برتری کے جذبات ابھرتے ہیں اور وجود استغراق اور عبادت کا لطیف تر احساس ملتا ہے۔

مصوری اور مجسمہ سازی میں ہندوستانی اساطیر کے جلوؤں کو دیکھتے ہوئے یہ احساس پختہ ہو جاتا ہے کہ ان فنون میں جہاں تک رقص کا تعلق ہے ہندوستانی فکر نے اسے جذبوں کی وحدت اور کل زندگی کے عرفان کا نمونہ اور عکس بنا دیا ہے ہندوستانی افکار و خیالات میں رقص جہاں پرش اور پراکرتی کا والہانہ متحرک اور مترنم اظہار ہے وہاں سیکس (Sex) کے اعلیٰ اور ارفع جذبوں کا بھی اظہار ہے۔ سیکس کی جبلت کے آہنگ کا والہانہ اظہار آنکھوں، انگلیوں، چھاتیوں، بازوؤں اور پاؤں کی متحرک کیفیتوں سے ہوتا ہے۔ رقص میں جنسی اظہار جہاں حد درجہ لذت آمیز ہے وہاں یوگ کی اعلیٰ ترین سطح کا شعور بھی ہے، جنسی جذبوں اور تجربوں کا اظہار انسان کے پورے وجود کا لطیف تر اظہار بن گیا ہے۔

ہندوستان نے جنسی علامتوں کو کائناتی جلوؤں اور کائناتی تخلیق کا درجہ دیا ہے۔ رقص کے تعلق سے جو تصویریں مصوری کے نمونوں اور مندروں کی دیواروں پر ملتی ہیں وہ سیکس کو کائناتی جلوؤں میں پیش کر کے جمالیاتی مسرت اور آسودگی عطا کرتی ہیں۔ سیکس ایک بے قرار اور مضطرب جبلت ہے جسے ہندوستان کے تخلیقی فنکار نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ مصوروں اور نقش نگاروں اور مجسمہ سازوں نے غاروں اور عبادت گاہوں کو اس تخلیقی خواہش کی ان گنت جہتوں سے سجا دیا ہے، جنسی رقص کی تصویر کشی میں معصومیت بھی ہے اور جذبے کی سرشاری بھی اور مابعد الطبیعاتی تجربوں کی روشنی بھی ہے، پیکروں کے عمل کے ساتھ فارم کی کسمساہٹیں بھی لطیف سرگوشیاں کرتی ہیں۔

رقص کے آہنگ کا احساس جنگل کی تہذیب سے اب تک موجود ہے۔ دراوڑی تہذیب نے اس آہنگ کی عظمت کے احساس کو بڑھایا اور رقص کو اعلیٰ اور بہتر جذبوں اور شعوری اور لاشعوری کیفیتوں کے اظہار کا سب سے بہتر ذریعہ سمجھا۔ ہندوستانی رقص کی اعلیٰ روایات آج بھی جنوبی ہند میں موجود ہیں۔ مندروں، غاروں اور خانقاہوں میں رقص کی جانے کتنی ادائیں تصویروں اور مجسموں میں ملتی ہیں۔ جنگل کی تہذیب سے موہنجو داڑو اور ہڑپا کی

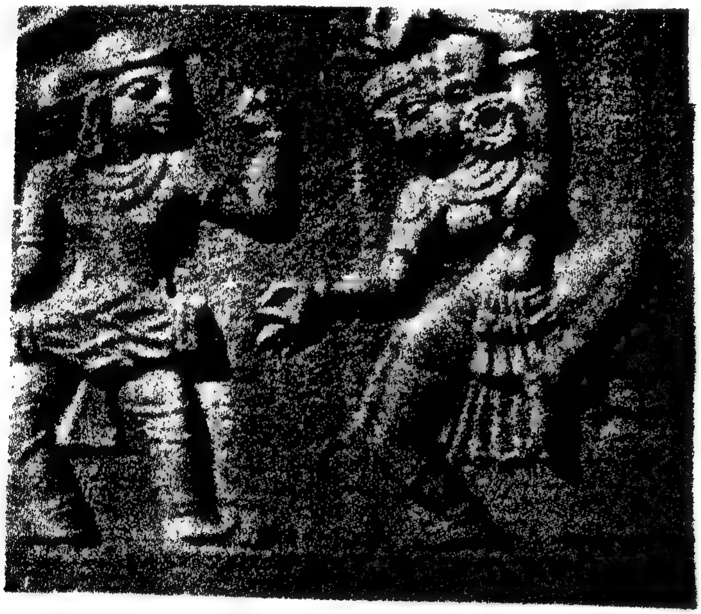
تہذیب تک اور جنوبی ہند سے شمالی ہند تک رقص کی داستان پھیلی ہوئی ہے۔

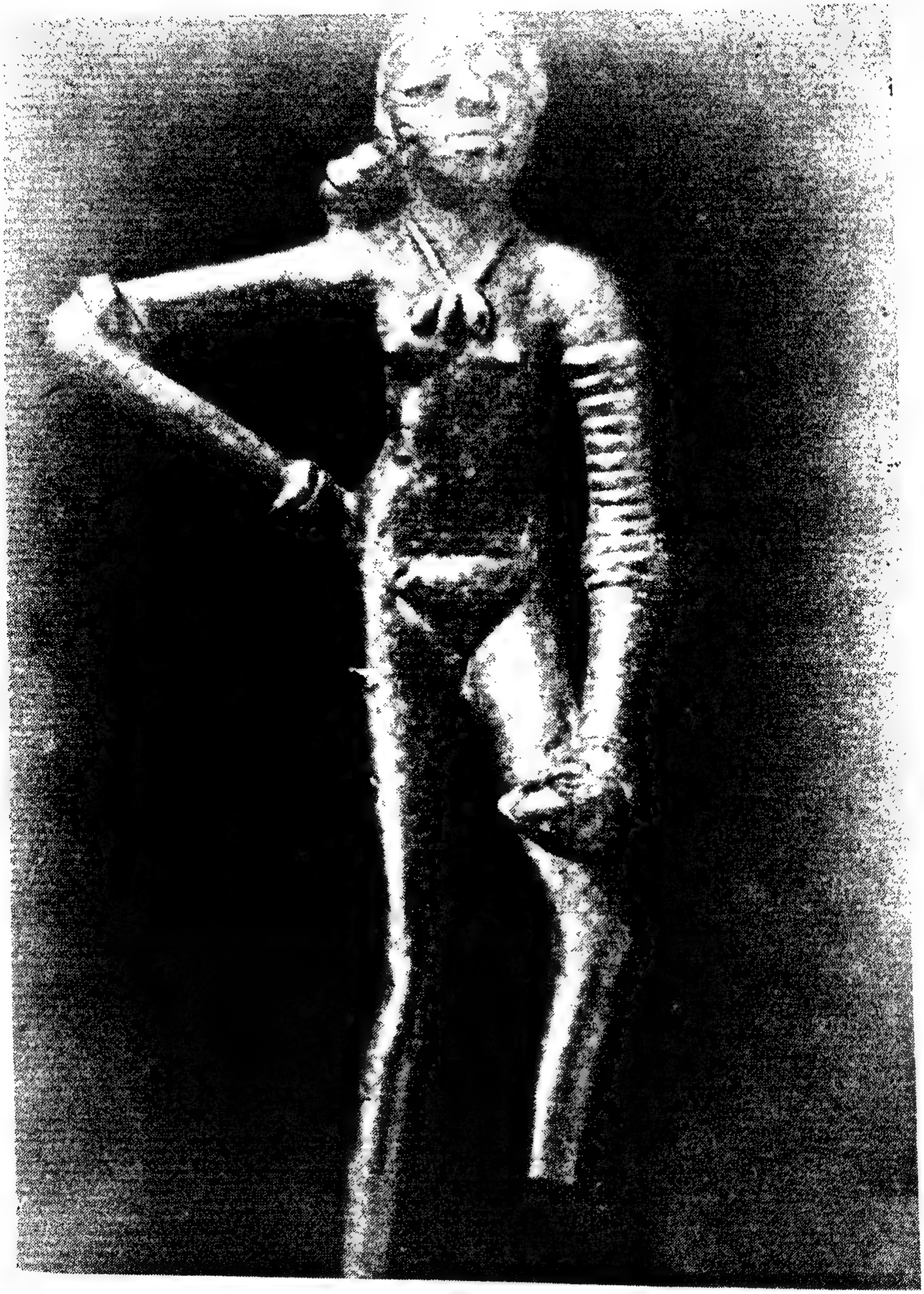
مذہب اور مابعد الطبیعاتی نفسیاتی تجربوں سے رشتوں کی وجہ سے یہ فن اعلیٰ ترین تجربوں کے اظہار کا سب سے عمدہ ذریعہ بنا۔ قدیم ترین رقص کی بعض روایات آج بھی منڈاری اور آدی باسی قبیلوں میں موجود ہیں۔ اقتصادی زندگی اور قدیم مذہبی تصورات کی آزاد فضاؤں سے ان کا گہرا رشتہ ہے۔

مہنجو داڑو اور ہڑپا میں بھی رقص کو اہمیت دی گئی تھی، مہنجو داڑو سے ایک رقاصے کا جو مجسمہ دریافت ہوا ہے اس کے انداز رقص کا جمال پر کشش ہے۔

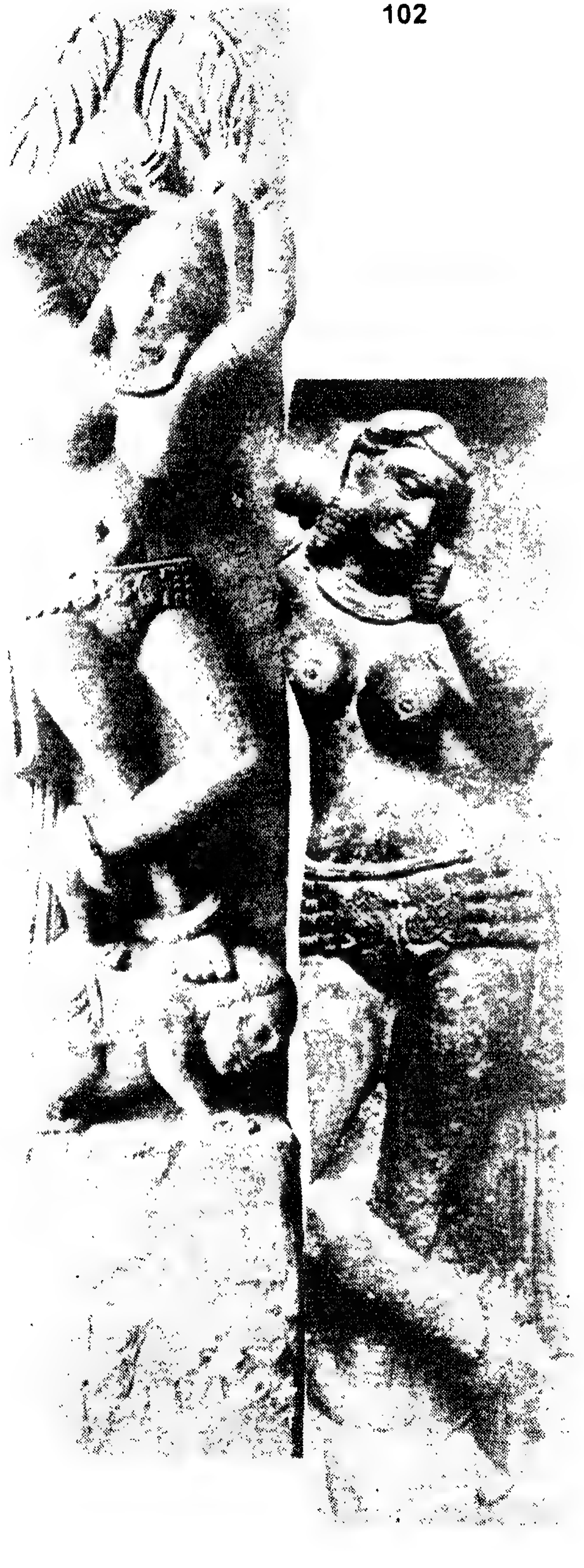
تحرک جمال کے علاوہ چوڑیاں اور زیورات توجہ طلب ہیں۔ ایک ہاتھ کمر پر ہے اور دوسرا گھٹنوں کی جانب جھکا ہوا ہے۔ نرتکی یا رقاصہ کی آنکھیں بند ہیں اور بند آنکھوں کی وجہ سے چہرہ اور پر کشش بن گیا ہے۔ نرتکی کا لباس برائے نام ہے۔ بلاشبہ وادیٔ سندھ کی یہ رقاصہ ہندوستانی رقص اور اس کی جمالیات کا پہلا عنوان ہے۔

ہندستان کے مجسمہ سازوں نے رقص کو ہمیشہ ایک محبوب موضوع بنایا ہے۔ مختلف قسم کی دھاتوں اور خصوصاً پتھروں میں رقص کے جتنے مظاہر یہاں ملتے ہیں اتنے شاید دنیا میں کہیں اور نہ ملیں۔ مختلف مدرائیں اور تیور ہیں، مختلف تحرک اور ادائیں ہیں موہنجوڈارو اور ہڑپا کی نرتکی کانسے میں ڈھلی ہوئی ہندستانی رقص کے پیکروں کا صرف عنوان ہی نہیں بلکہ ایک روایت بھی ہے۔ دوسری اور تیسری صدی عیسوی میں متھرا کے سنگ تراشوں اور مجسمہ سازوں نے رقص کے جو عمدہ اور نفیس پیکر تراشے وہ غزلوں کے خوبصورت اشعار کی طرح آج بھی اپنی تازگی کا احساس بخشتے ہیں اس وقت متھرا کے تین مجسموں کی تصویریں سامنے ہیں، غور فرمایئے کتنی عمدہ فنکاری ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فنکار خود رقاص ہے رقص کی اداؤں کو جانتا ہے، تحرک کے آہنگ سے واقف ہے جسم کا آہنگ زندگی کا آہنگ بن گیا ہے یہ تینوں پیکرِ رقص کلاسیکی ہندوستانی رقص کے ایسے نمونے ہیں کہ جن سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ ان تینوں پیکروں کے نغمہ ریز تحرک کا فارم توجہ طلب ہے۔

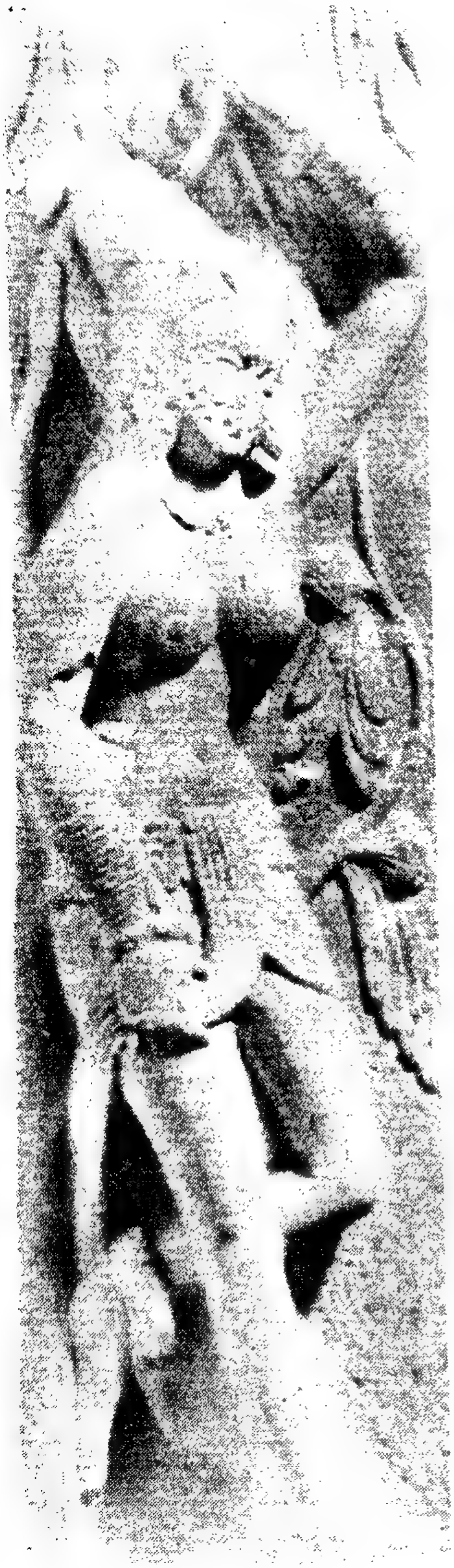




رقص مہنجوداڑرو(2500-1500ق م)



رقص جمال کے مناظر
(متھرا دوسری / تیسری صدی)

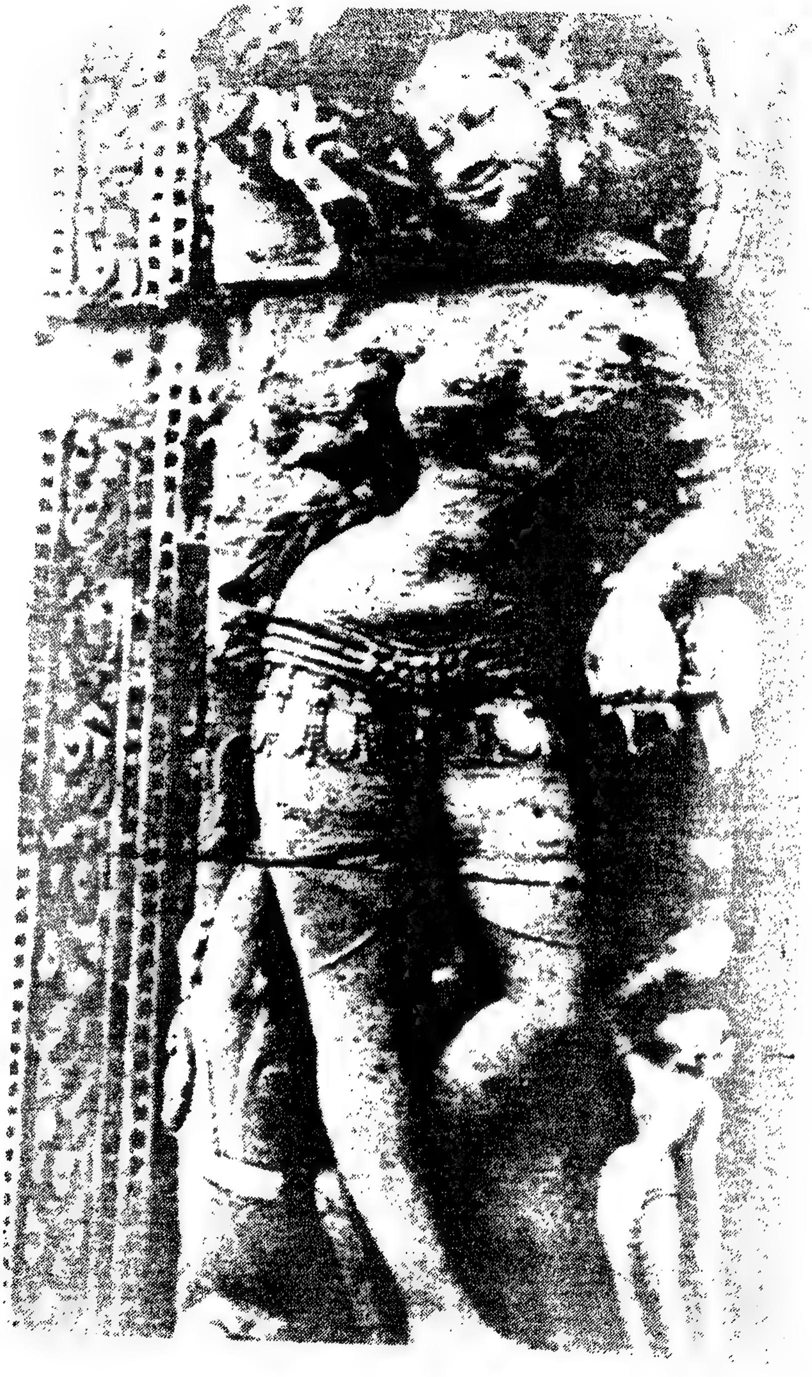


دبستان متھرا کا ایک شاہکار
(دوسری / تیسری صدی عیسوی)

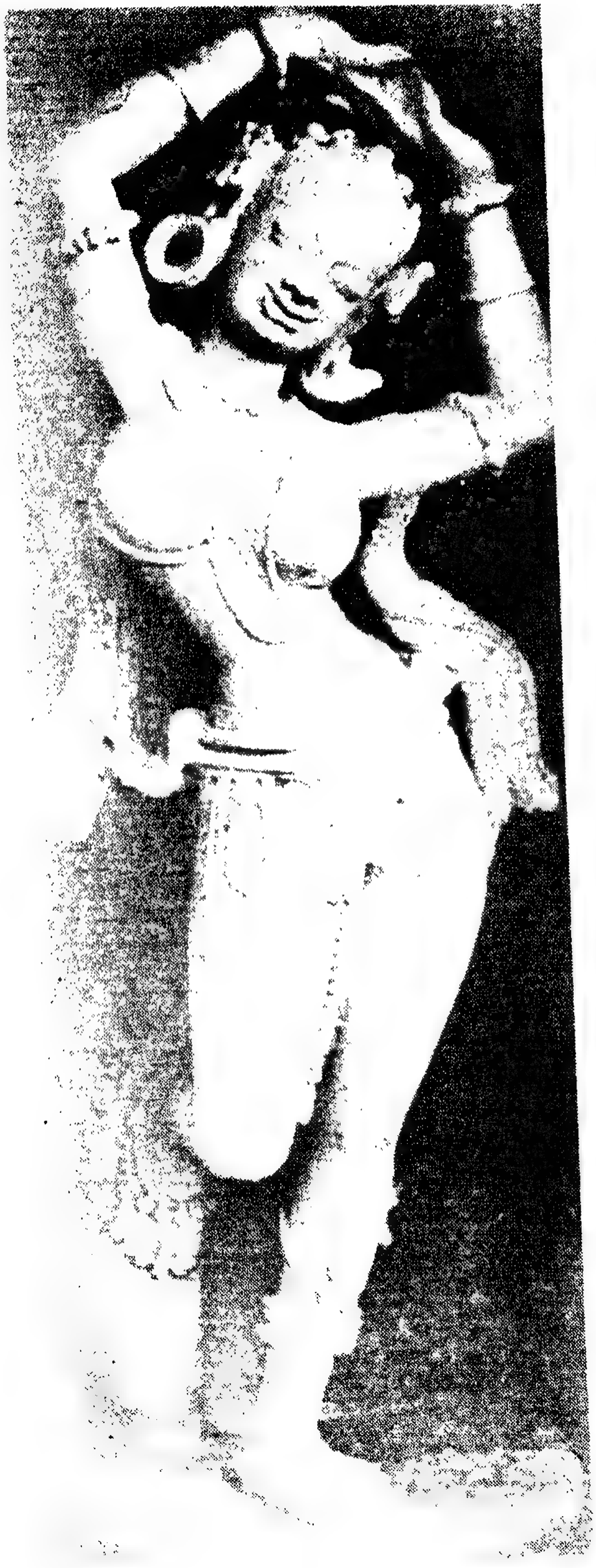
آٹھویں صدی عیسوی میں بھونیشور میں رقص کے جانے کتنے پیکر تراشے گئے تھے جن مجسموں کو میں نے دیکھا اور جن مجسموں کی تصویریں میرے سامنے ہیں ان کے رسوں سے واقعی آنند ملا ہے۔ مجسمہ سازوں نے رقص کے ان پیکروں سے جیسے وژن کی نئی تخلیق کی ہے۔ ہاتھوں، ٹانگوں، آنکھوں اور گردن کی حرکتوں سے علامتوں کی زبان سمجھ میں آنے لگتی ہے۔ بھونیشور کے تراشے ہوئے ایک پیکر کی ایک مترنم متحرک تصویر شامل کر رہا ہوں، اسے غور سے دیکھئے تو اندازہ ہوتا ہے کہ کتنی جمالیاتی خصوصیات ایک ساتھ اس ایک پیکر میں ڈھل گئی ہیں۔

بھونیشور میں پتھروں سے رقص کے پیکروں کو باہر نکالنے کا عمل جاری رہا ہے۔ مجسمہ سازی کے فن میں رقص کے پیکروں کی تخلیق ایک خوبصورت روایت کی صورت جانے کب سے قائم ہے۔

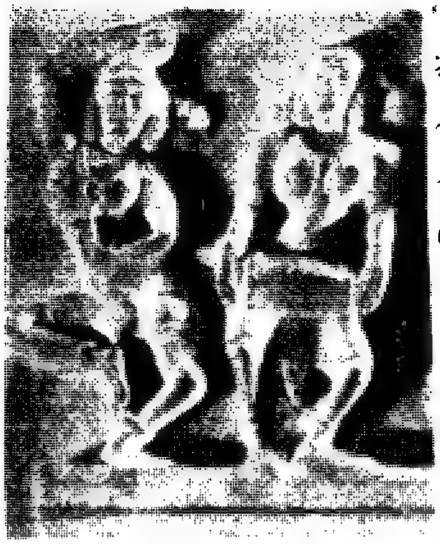
کلاسیکی رقص کی ایک انتہائی دلفریب ادا
(آٹھویں صدی عیسوی۔ بھونیشور)



کلاسیکی رقص کی ایک پرکشش مدرا
(بھونیشور، گیارہویں صدی)



رقص سنگ
(گیارہویں صدی عیسوی، بھونیشور)



میرے سامنے بھونیشور دبستان کا ایک پیکر ہے جو رقص سنگ کی صورت ابھرا ہے، گیارہویں صدی عیسوی کی یہ تخلیق بھی غیر معمولی نوعیت کی ہے۔ ہاتھوں اور ٹانگوں کی نغمہ ریز حرکتوں کے ساتھ اس مسکراہٹ پر نظر رکھیے جو پورے وجود میں سرایت کر گئی ہے، جس کی وجہ سے تحرک پیدا ہوا ہے۔ آنکھیں بند ہیں لیکن ہونٹوں پر مسکراہٹ غضب کی ہے۔ پیکر جیسے خود آنند کی منزل پر ہے، آنند کی اس سطح سے 'رس' حاصل ہو رہے ہیں۔ یہ ایک انتہائی عمدہ تخلیق ہے۔ رقص کا آہنگ وجود کا آہنگ ہے اور وجود کا آہنگ رقص کا آہنگ ہے۔

گیارہویں صدی ہی میں کھجوراہو میں رقص کے جانے کتنے خوبصورت پیکر تراشے گئے۔ جسم کے جھکاؤ کو طرح طرح سے پیش کیا گیا، آہنگِ زندگی کو رقص کی مدراؤں میں انتہائی فنکارانہ طور پر اجاگر کیا گیا ہے۔ ایک نفیس جمالیاتی پیکر کی تصویر سامنے ہے۔

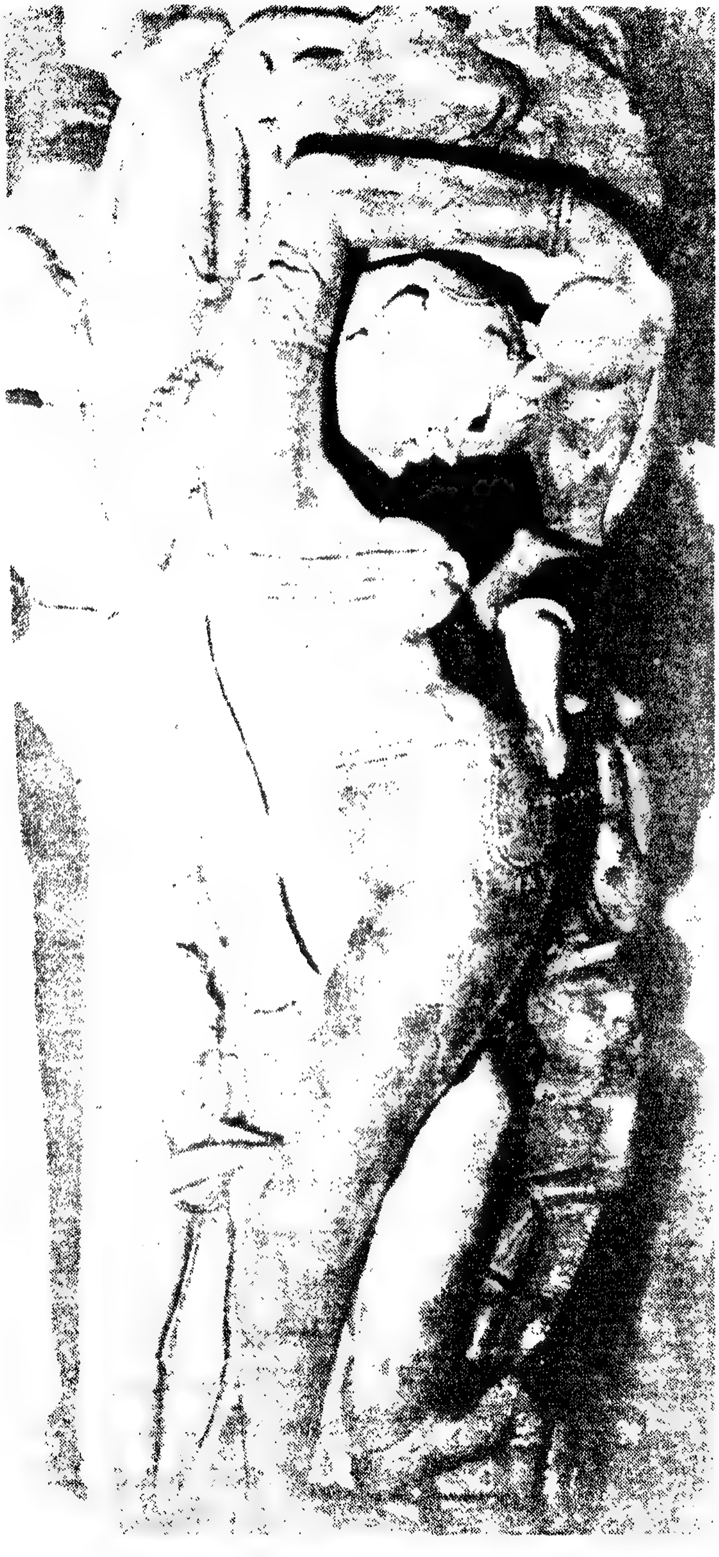
مجسمہ سازوں نے ہندوستانی رقص کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتے ہوئے جمالیاتی وژن میں جس شدت سے کشادگی پیدا کی ہے اس کی مثال کسی بھی فن میں شاید ہی کہیں ملے۔ مدراؤں کو پیش کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا گیا ہے کہ ہر مدرا سے جمالیاتی انبساط حاصل ہو۔ ہر مدرا ایک جمالیاتی تجربہ بن جائے۔ اس سلسلے میں مندرجہ ذیل مجسموں کا مطالعہ کیجیے۔

1۔ رقص کا تحرک (گیارہویں صدی۔ کھجوراہو)

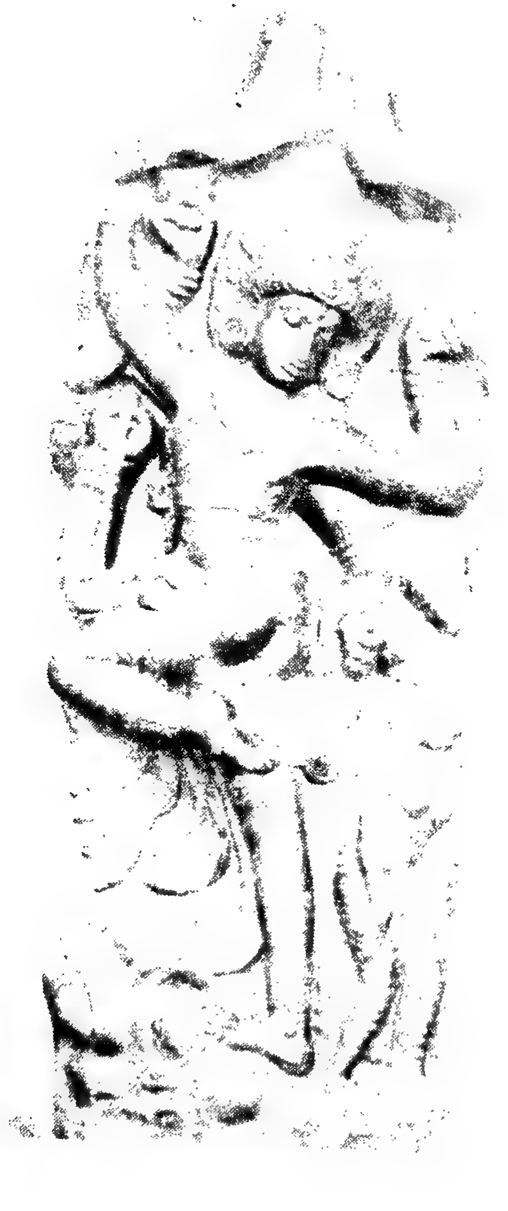
2۔ کلاسیکی رقص۔ پرکشش مدرا (بھونیشور۔ گیارہویں صدی)

3۔ تحرک کا جمال (تنجور۔ گیارہویں / بارہویں صدی)

4۔ پتھر میں رقص (بارہویں صدی)

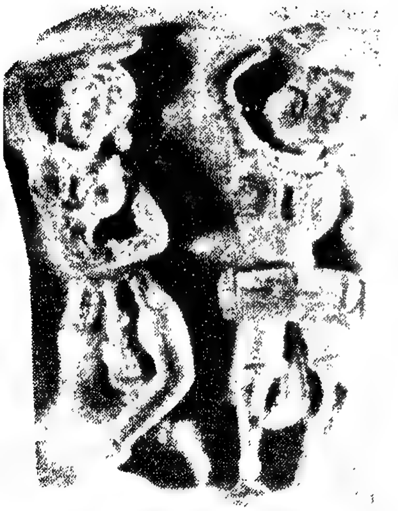


رقص کا ایک پُرکشش تحرک۔
(گیارہویں صدی۔ کھجوراہو)

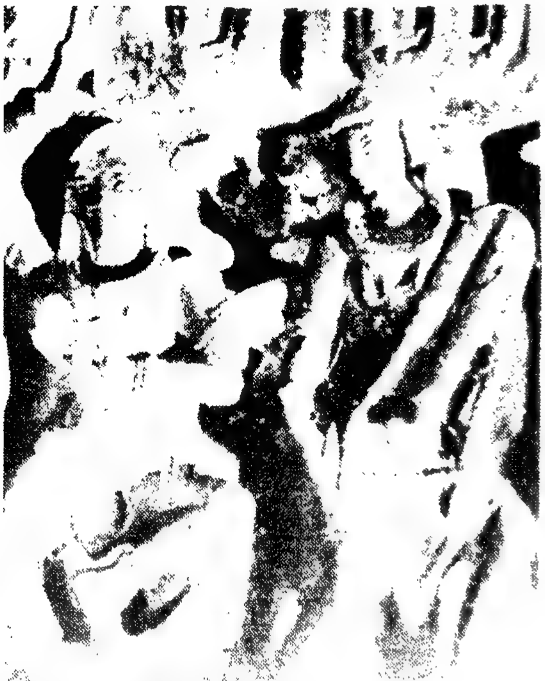


تحرک کا جمال

(تنجور۔ گیارہویں / بارہویں صدی عیسوی



رقص کرتے ہوئے مجسمے ہڑپا اور موہنجوڈارو (300ق۔ م۔ 2000ق م اور 2500 سال، ق م 1500 سال، ق۔ م) میں ملے اور پھر اس کے بعد بھاڑہت (دوسری صدی، ق۔ م) سانچی (پہلی صدی عیسوی) متھرا (دوسری اور تیسری صدی عیسوی) امراوتی (دوسری اور تیسری صدی عیسوی) ایلورا (چھٹی صدی عیسوی) مامل پورم (چھٹی صدی عیسوی) کھجوراہو (گیارہویں صدی عیسوی) بھونیشور (گیارہویں صدی عیسوی) اودے گری (دوسری صدی، ق۔م) اور دوسرے مقامات پر دریافت ہوئے۔ ان تمام مجسموں کو ایک ساتھ دیکھیے تو رقص کے پیکروں کی تخلیق کا ایک طویل سلسلہ نظر آئے گا، ایک روایت کے سفر کی کہانی سامنے آجائے گی۔



رقص نے صرف مجسمہ سازوں اور مصوروں کو متاثر نہیں کیا بلکہ شاعروں اور ادیبوں کو بھی شدت سے متاثر کیا۔ رقص میں کہانیاں شامل ہوئیں نغمے شامل ہوئے (کتھا کلی، کتھک وغیرہ) اور ایپک طویل اور مختصر رس کہانیوں میں رقص شامل ہوا۔ 'رگ وید' میں رقص کرتے ہوئے دیوتا ملے، ان میں اندرا کا رقص سب سے زیادہ جاذب نظر بنا، ویدوں میں بھی رقص کرتی اپسرائیں موجود ہیں۔ اپنشد میں نرت کا لفظ کئی بار ملا ہے، اسی طرح رامائن میں اسطوری کردار رقص کرتے ہیں اپسرائیں رقص کرتی ملتی ہیں۔ سنتوں، یوگیوں اور تپسویوں کو لبھانے کے لیے اپسرائیں مختلف صورتیں اختیار کر کے ناچتی ہیں۔ شہزادوں کو رقص سکھایا جاتا ہے۔ رام اور راون دونوں کو اس کی تعلیم دی گئی ہے۔ نرتکی رمبھا کو اندر وشومتر کو لبھانے کے لیے بھیجتا ہے۔ رشی وشومتر سمجھ جاتے ہیں کہ ماجرا کیا ہے۔ رام کو رقص کی جو تعلیم دی گئی ہے اسے ”گندھارواودیا“ کہا گیا ہے۔ رامائن میں پیشہ ور رقاص کو نرتکا (Nartaka) کہا گیا ہے۔ لاسیہ (Lasya) کا لفظ بھی رقص اور نرت کے لیے استعمال ہوا ہے۔

مہابھارت میں بھی فوق الفطری کردار رقص کرتے ہوئے ملتے ہیں، مہابھارت میں رقص کی بڑی اہمیت ہے۔ کئی مقامات پر اس کا ذکر ہے اور اس کی تصویریں پیش کی گئی ہیں اپسراؤں کے رقص کا ذکر کئی جگہوں پر ہے۔ اروشی اور مینکا مشہور اساطیری کردار ہیں جو رقص کی انگنت اداؤں اور تیوروں سے واقف ہیں۔ پرانوں اور جاتک کہانیوں میں رقص کا ذکر موجود ہے۔ ”بدھ جمالیات میں رقص کو نمایاں حیثیت حاصل ہے لہٰذا بدھ ادبیات میں رقص کے مناظر اور رقص کرتے کرداروں کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔ ادبیات میں کالی داس نے رقص کی بہت سی علامتوں اور استعاروں سے کام لیا ہے۔ میگھ دوت اور کمار سمبھو میں مثالیں موجود ہیں۔ بانا (Bana) کے کادمبری' میں رقص کے مناظر ملتے ہیں یہاں چونکہ اپسراؤں کا ہجوم ہے اس لیے رقص اور نغمے کی ایک دنیا آباد ہے۔

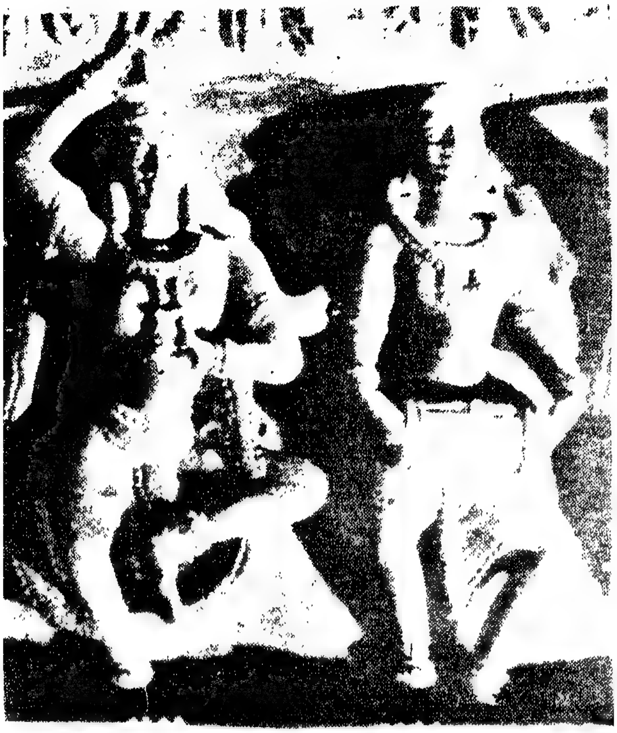
رشی منیوں اور آچاریوں نے آفاقی اور کائناتی رقص کے آہنگ کو محسوس کیا تھا۔ ہندوستانی دیومالا میں دیوی دیوتا، اپسرائیں سب رقص میں

گم ہیں۔ شمالی ہند میں کرشن کا رقص ہندوستانی رقص کی داستان میں ایک مستقل سنہرا باب ہے۔ کرشن کے بچپن کا رقص ایک جلوہ ہے اور ان کی جوانی کا رقص 'رس لیلا' بھی دلکش منظر ہے۔ کدمبا (کدم) کے درخت کے نیچے رادھا کے ساتھ رقص ہو یا چاندنی راتوں میں جمنا کے کنارے گوپیوں کے ساتھ، کرشن رقص کرتے ہوئے شدت سے روحانی عشق کی شعاعیں عطا کرتے ہیں۔ کرشن کے ساتھ جہاں رادھا اور گوپیوں کے رقص کی اہمیت بڑھی وہاں یہ احساس بھی ملا کہ کدمبا کا درخت جمنا متھرا، برندابن، چاندنی رات سب کی ذات سے وابستہ ہو کر رقص کر رہے ہیں، رادھا اور کرشن ایک ہی پیکر کے دو چہرے ہیں کرشن کا رنگ آسمان کی طرح نیلا ہے اور رادھا کا رنگ زمین کی طرح گندمی، آسمان اور زمین کا یہ سنگم ایک جمالیاتی وحدت ہے۔

کرشن کے نام کے ساتھ مہابھارت کی آفاقیت، بھگوت گیتا کی انسان دوستی اور رادھا اور کرشن کی جمالیات سب کا تصور ابھرتا ہے۔ مریم اور عیسیٰؑ کے پیکروں کی طرح شمالی ہند میں کرشن رادھا اور جسودھا کے پیکر آرٹ اور شاعری کا سر چشمہ بنے ہوئے ہیں۔ راجپوت اور پہاڑی اسکول کی مصوری میں ان پیکروں کے خوبصورت جلوے ملتے ہیں اور لوک گیتوں اور پراکرتوں کے دوہوں میں ان کا جمال نمایاں ہوا ہے۔ پندرہویں صدی میں اس موضوع سے دلچسپی لی گئی، ودیاپتی، میرابائی اور سورداس کرشن بھگتی کی تحریک کے بانیوں میں ہیں پریم ساگر کی تخلیق کے بعد کرشن کی کہانیاں اور تمثیلیں عام لوگوں تک پہنچتی ہیں۔

شری ولبھ آچاریہ کرشن بھگتی کے رہنما ہیں انہوں نے کرشن کو عوامی ذہن سے قریب تر کر دیا۔ بتایا کہ کرشن ایشور کی روشنی ہیں ولبھ آچاریہ عرفان سے زیادہ عشق کے جذبے کو اہمیت دیتے ہیں انہوں نے کہا کہ کرشن کے وجود کی روشنی اس دنیا میں پھیلی ہوئی ہے اور یہ روشنی ہی عشق ہے۔ رادھا نے کرشن کے جسم سے جنم لیا جس طرح آدم کے جسم سے حوا نے جنم لیا اور پھر کرشن اور رادھا دونوں سے لاکھوں گوپیوں اور گوپوں نے جنم لیا، یہ سب عشق کی علامتیں ہیں۔ شری ولبھ اچاریہ کائنات کو کرشن کی لیلا تصور کرتے ہیں اس لیلا سے عشق اور اس کی عبادت زندگی کے بنیادی مقاصد ہیں۔ سورداس کرشن بھگتی کے سب سے بڑے شاعر ہیں جنہوں نے رادھا اور کرشن کی کہانیوں کو عوام کے جذبے سے ہم آہنگ کیا وصل، فراق اور واردات عشق کے گیت سنائے سورداس سے قبل کرشن کی کہانیاں مقبول تھیں اور ان کے بھجنوں کی روایت قائم تھی، ودیاپتی اور دکن کے مادھواچاریہ اور میرابائی کے نام اس سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں۔

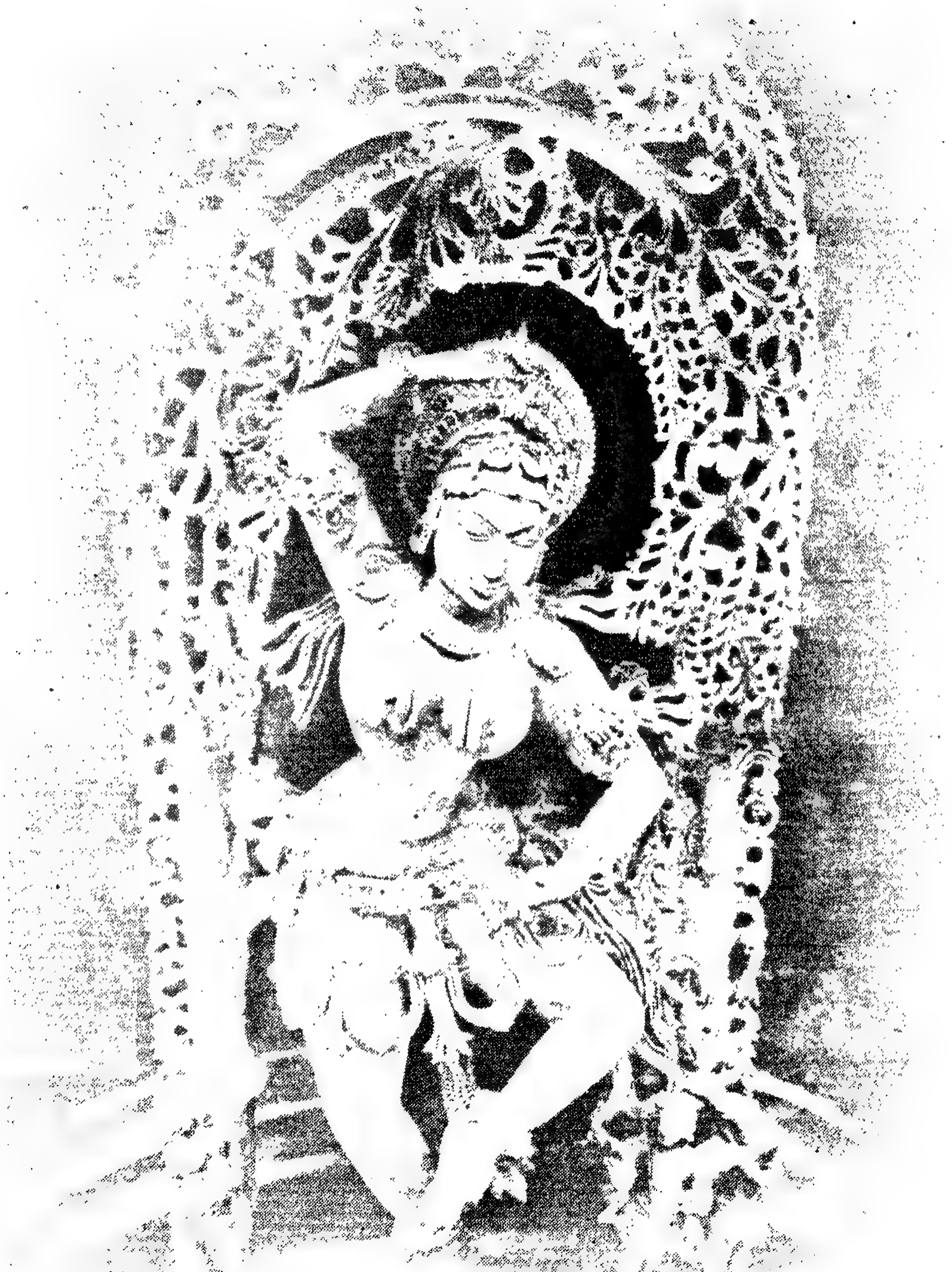
کرشن رقص میں ایک ایسے مکمل رومانی پیکر کی حیثیت سے سامنے آئے ہیں جو مابعد الطبیعاتی شعور کی روشنی سے معمور ہے۔ کنہیا، سانوریا، بنسری والے، گوکل کا بنسری بجیا، ماکھن چور، نٹور، گھنشیام، گوپال، شیام سب کرشن کے پیارے نام ہیں ٹیگور نے کرشن کو **The Great Unknown** کہا ہے اور ان کی بانسری کی وحدانیت کو خالق کائنات کے آہنگ سے تعبیر کیا۔ ہے بنگال کے بھگتوں نے اس حسیاتی پیکر کو سارے ملک سے



آشنا کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے کرشن کے تمام نام رقص کے بے پناہ تحرک کے باعث بنے ہیں ہر نام ایک کہانی ہے اور ہر کہانی ایک رقص، کرشن کے رقص نے بھی نٹ، نرت اور نرتیہ کے دائرے کو وسیع کیا ہے اور ابھینے (Abhinaya) کے ڈرامائی عناصر میں تحرک پیدا کیا ہے انیگک(Anigika) واچک (Vachak) اہاریا(Aharya) اور ستوک(Satvak) جو رقص کے ڈرامائی عمل کی بہتر تکنیک کے خوبصورت عناصر ہیں کرشن کے رقص سے اور زیادہ اہمیت اختیار کر گئے۔ رقاص کرشن، غم اور عشق دونوں کی علامت، جمال کا عظیم پیکر ہے۔ رقص کرشن اور رادھا کے وجود کا اظہار ہے۔ بھگوت گیتا میں کرشن نے ارجن سے کہا ہے کہ تمام رقص دیوتاؤں کا بنیادی عمل ہے۔

ہندوستان کے تخلیقی آرٹ میں ان ہی باتوں کی وجہ سے رقص کے تقدس کو نم شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ تخلیقی آرٹ نے مختلف دیوی دیوتاؤں کے رقص کے مناظر پیش کیے ہیں۔ وشنو عورت کی صورت (موہنی) رقص کرتے ہیں، جنگ کے دیوتا "سیلاپٹ گرام" کا رقص سامنے آتا ہے، کالی، پاروتی، اوما، شیو، گنیش سب رقص کرتے ہیں۔ رادھا اور کرشن کے ساتھ وقت اور لمحوں کا رقص بھی جاری رہتا ہے رقص مذہب کی طرح مقدس بن جاتا ہے!

رقص کی جمالیات (2)



● ہندوستانی رقص کا فارم تجریدی ہے، ایک بہتر جمالیاتی ذہن اس فارم کے حسن سے زیادہ لطف اندوز ہو سکتا ہے اور زیادہ جمالیاتی انبساط پا سکتا ہے۔ اکثر تجریدیت کی کیفیت ایسی ہو جاتی ہے کہ رقص متصوفانہ تجربے کے قریب آجاتا ہے۔ رقص کرنے والے کو جو جمالیاتی تجربہ حاصل ہوتا ہے اس میں رقص دیکھنے والا بھی شامل ہونے لگتا ہے۔

ہندوستانی رقص میں انسان کا پیکر ہی جمالیاتی تجربوں کا اظہار کرتا ہے لہذا حرکات و سکنات کے پیش نظر ڈرامے کے فن سے بڑی قربت نظر آتی ہے ہندوستانی رقص کی تاریخ میں اس بات کا ذکر ملتا رہتا ہے کہ رقص کی تعلیم دیتے ہوئے شاستروں کے علم پر زور دیا جا رہا ہے۔ ایک بنیادی مقصد یہ تھا کہ رقص اور ڈرامے کی روح 'ابھینے' کی سچی پہچان ہو سکے غور کیا جائے تو یہ بات عیاں ہو جائے گی کہ ہندوستانی رقص کی تکنیک ڈرامائی تکنیک سے بہت قریب ہے۔

ہندوستانی رقص کے مجرد فارم کا تقاضا یہ ہے کہ سر، ہاتھ، چھاتی، پیر، آنکھ، ابرو، ناک، ہونٹ، گال، منہ وغیرہ کے عمل و حرکت کو تجربوں تک پہنچانے کا عمدہ ذریعہ بنایا جائے۔ ان کے عمل و حرکت سے 'رسوں' کا بھی اظہار ہو اور انسان کے جذبات و احساسات کے مختلف رنگوں کی بھی پہچان ہوتی رہے۔ رقص 'رسوں' کے اظہار کا ذریعہ اس طرح بنے کہ وہ خود میلوڈی (Melody) بن جائے۔

ہندوستان میں صدیوں سے رقص کی ایک بڑی دنیا آباد رہی ہے، یہاں کا ذرہ ذرہ رقص کرتا ہے۔ اس بڑے ملک میں علاقائی رقص کی جانے کتنی صورتیں ہیں، ہر علاقے میں رقص کی مختلف صورتیں ملتی ہیں، انفرادی اور اجتماعی رقص کے جانے کتنے پہلو ہیں، قبائلی رقص کا اپنا مزاج ہے، قبائلی علاقوں میں بھی رقص کی متعدد صورتیں ملتی ہیں۔ کھیتوں کھلیانوں اور تہواروں سے ان کا رشتہ گہرا ہے۔ تکنیک کی مختلف صورتیں تو ملتی ہیں لیکن مجرد فارم موجود رہتا ہے۔ مجرد فارم میں عوامی جذبوں کا اظہار مختلف رنگوں میں ہوتا رہتا ہے۔ آیئے ہندوستانی رقص کی چند صورتوں پر ایک نظر ڈالیں۔

بھرت ناٹیم کی جمالیات

بھرت ناٹیم یا بھارت ناٹم ہندوستان کا ایک قدیم رقص ہے جو داسی آٹم (Dasi Attam) کی ترقی یافتہ صورت ہے۔

داسی آٹم ایک قدیم کلاسیکی رقص ہے جس کی جڑیں یقیناً ناٹیہ شاستر کے بہتر اصولوں میں جذب ہیں داسی آٹم کے معنی ہیں دیو داسیوں کا رقص" بھارت ناٹم جو 'داسی آٹم' کی ترقی یافتہ صورت ہے اس کا مفہوم ہے: "وہ رقص جو بھارت یا بھرت کے اصولوں کے مطابق ہو۔ ممکن ہے رقص سے "داسی" یا "دیو داسی" کے تصور کو علاحدہ کرنے کی شعوری کوشش کی گئی ہو۔ اس رقص میں دراوڑی اور آریائی کلچر کی خوبصورت آمیزش ہے۔

بھرت ناٹیم

شیو جنگوں اور پہاڑوں کے ایک انتہائی حیرت انگیز اور معنی خیز پیکر رہے ہیں انہوں نے جنوبی ہند میں رقص کو نئی معنویت عطا کی ہے۔ رقص میں وہ خالق بھی ہیں اور اشیاء و عناصر کے محافظ بھی، تخریب کار بھی اور رقص کا عظیم سرچشمہ بھی۔ نٹ راج کا ڈمرو تخلیق کے آہنگ اور خود تخلیق کی علامت ہے۔ ان کے بائیں ہاتھ میں تباہی کی آگ ہے اور دوسرے ہاتھ میں تحفظ کا گہرا تاثر، ایک ہاتھ جو بائیں پاؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے اور کسی قدر اٹھا ہوا ہے خوشیاں اور مسرتیں بخشتا ہے، دایاں پاؤں عفریت کے جسم پر ہے کہ جسے انہوں نے شکست دی ہے نٹ راج کے توازن اور تنظیم اور سکوت اور حرکت نے "داسی آٹم" کی بنیادیں مضبوط کی ہیں۔ بدھ ازم نے بھی سکوت میں حرکت کو قبول کیا اور مدراؤں کو اہمیت دی۔ جنوبی ہند میں بدھ ازم کے دھیان، گیان، سکوت و حرکت اور مدراؤں کے نقطۂ عروج نے بھی داسی آٹم کے فن کو تقویت بخشی ہے، بارہویں صدی میں وشنویت نے اپنا گہرا اثر ڈالنا شروع کیا، داسی آٹم کا فن اس سے بھی متاثر ہوا۔ جنوبی ہند کے بعض مندروں میں رانی ساناتالا (Santala) کے رقص کے جو نقوش ملتے ہیں وہ جہاں داسی آٹم کی اداؤں کو اجاگر کرتے ہیں وہاں وشنویت کے اثرات کی بھی نشاندہی کرتے ہیں 'ساناتالا کے رقص نے آنے والی نسلوں کو بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔

داسی آٹم میں ہندوستانی کلاسیکی رقص کے تینوں پہلو ملتے ہیں یعنی نرت، (خالص) نرتیہ (تاثرات) اور ناٹیہ (ڈراما) اس رقص کی چند بنیادی، جمالیاتی خصوصیات کو اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے:

☆الاریو (Allarippu) وہ ابتدائیہ ہے جو خالص رقص کا نمونہ ہوتا ہے۔ اس میں عام طور پر جذبات و تاثرات کا اظہار نہیں ہوتا اور کوئی کہانی بھی پیش نہیں ہوتی۔ الاریو کی بنیاد تلگو لفظ الاریمپو (Alarrimpu) ہے جس کا مفہوم ہے "پھولوں سے سجانا"

شیو کے رقص کی کئی اداؤں کی جمالیاتی وحدت

(چالوکیہ عہد۔ آٹھویں صدی)

ابتدا میں رقص سے یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ فنکار بکھرے ہوئے پھولوں کو اپنے دیوتا کے لیے جمع کر رہا ہے۔ رقص کرنے والوں کا یہ عقیدہ رہا ہے کہ اسٹیج کے درمیان برہما موجود رہتے ہیں۔ ابتداء میں یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ آئندہ رقص کے پہلو کس نوعیت کے ہوں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائیہ رقص دیکھنے والوں کی دلچسپی میں اضافہ کرتا رہتا ہے۔ ابتدائیہ ہی میں رقاص یا رقاصہ دیکھنے والوں کی توجہ اپنی جانب کھینچ لیتی ہے اور آہستہ آہستہ ایک جذباتی اور تاثراتی رشتہ قائم کر لیتی ہے۔

☆ اسے عورتوں کا رقص تصور کیا گیا تھا لیکن اس میں مرد بھی شامل ہو گئے، شیو کے اردھ ناریشور کے حسّی تصور نے اس سلسلے میں بڑا نفسیاتی سہارا دیا ہے۔ یہ احساس کہ عورت مرد کے بغیر مکمل نہیں ہے اور دونوں کی وحدت کسی بھی فن کے لیے ضروری ہے غیر معمولی احساس ہے اور اسی وجہ سے 'داسی آٹم' میں عورت کے ساتھ مرد شامل ہوا۔

'داسی آٹم' میں دائیں جانب مرد کا جلال و جمال (ٹنڈو) ہوتا ہے اور دوسری جانب نسوانی نزاکت اور نرمی (لاسیہ) ہوتی ہے۔ دونوں کی جذباتی کیفیتوں کی وحدت اچھے "داسی آٹم" کو جنم دیتی ہے۔

☆ "سلوکوٹس" (Sollokuttus) داسی آٹم کا ایک لازمی جزو ہے، ایک خاص آہنگ کے ساتھ رقص کی دھمک کے ساتھ بول سنائے جاتے ہیں، حرکت اور دھمک کو ان کے آہنگ کے مطابق 'بول' عطا کیے جاتے ہیں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ "بول' رقص کی حرکت اور دھمک کی علامت ہیں وہ آوازیں جو فنکار کے پاؤں کی دھمک سے ابھرتی ہیں ان کی نمائندگی "بول" کے آہنگ سے کی جاتی ہے مثلاً ایک "جاتی" (آہنگ) یہ ہے۔

تا۔ کی۔ تا۔

دوسری 'جاتی' (آہنگ) جسے 'چترسن' کہتے ہیں یہ ہے:

تا، کا۔ دھی۔ سی۔

تیسری جاتی یعنی "خاندی جاتی" یہ ہے۔

تا، کی، تا۔ کی، تا۔

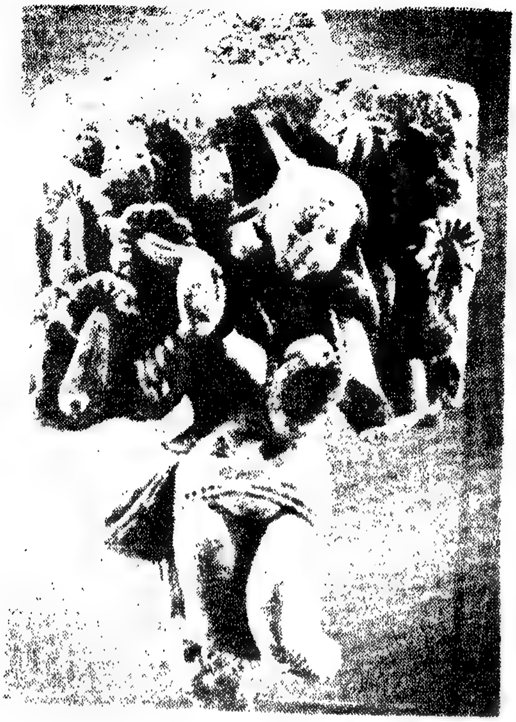
چوتھی جاتی یعنی مسر جاتی (Misra) یہ ہے:

تا۔ کا۔ دھی۔ سی۔ تا۔ کی۔ کا۔

اور پانچویں جاتی جسے سنکرنا (Sankirana) کہتے ہیں یہ ہے:

تا۔ کا۔ دھی۔ سی۔ تا۔ کا۔ تا۔ کی۔ کا۔

رقص کے آہنگ کے مطابق بول کے آہنگ کی بڑی اہمیت ہے۔



سانچی استوپ نمبر۔ 1
رقص کا ایک معنی خیز تحرک!

کہا جاتا ہے کہ شیو نے 108 رقص کیے، بھرت نے بھی 108 تیوروں کی وحدت کا ذکر کیا ہے۔ جسم اور ہاتھ اور پاؤں کی حرکتوں اور اشاروں کے یہ 108 پہلو "کران" (Karana) کہے جاتے ہیں۔ "چیتامبر مندر" میں یہ تمام "کران" منقش ہیں۔ رقص کے تجربوں نے جہاں ان تیوروں میں نئی معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے وہاں نئے تیور بھی شامل کیے ہیں جو بھات ناٹم میں عام طور پر نظر آتے ہیں۔

'داسی آٹم' میں اس قسم کے کم و بیش پندرہ تیور ہیں 'کران' اور "اڈاوٗ" (Aduva) اس رقص کے درمیانی حصے ہیں درمیانی حصے میں رقص کا نقطۂ عروج پیش ہوتا ہے۔

☆ 'داسی آٹم' میں اختتام کی بھی بڑی اہمیت ہے، اختتام کو ترمان (Trimanna) کہتے ہیں اس کی تین صورتیں ہیں۔

1۔ رقاص، رقص کے کسی ایک پہلو کو نقطۂ عروج پر لے آتا ہے اور رقص ختم ہو جاتا ہے۔

2۔ رقاص ایک ہی پہلو کو اہمیت دیتا ہے اور اس کا اختتام "ترمان" ہے۔

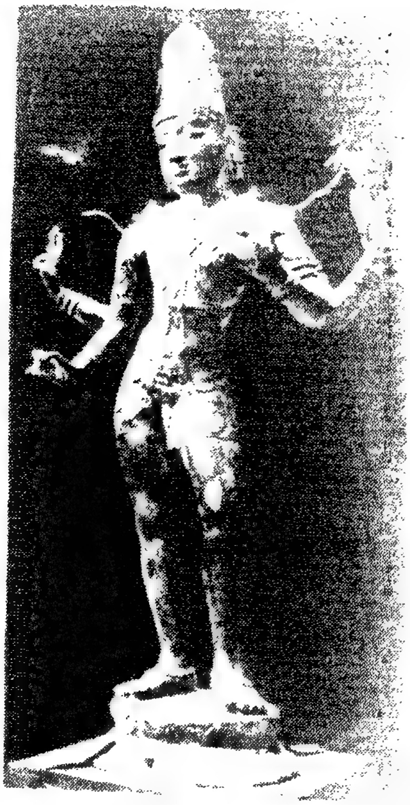
3۔ رقاص ابتدا ہی میں کوئی پہلو شدت سے پیش کرتا ہے اور اسے ابتدا ہی میں ختم کر دیتا ہے۔

☆ بھگوت میلا رقص اور اس کی جمالیات

بھگوت میلا رقص کلاسیکی رقص میں ایک ممتاز درجہ رکھتا ہے۔ اس میں ڈراما بھی پیش ہوتا ہے۔ اس کی روایت قدیم ہے۔ تنجور کے علاقے

میں یہ رقص بہت مقبول ہے۔ شرنگار رس کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس رقص کا دائرہ وسیع ہے۔ اس کی تکنیک میں نغمے کو اہمیت حاصل ہے، عموما تہار قاص نغمہ سناتا اور رقص کرتا ہے۔ رقص میں ڈرامائی کیفیتوں کو اجاگر کرتا رہتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ **بھگوت میلا** رقص کی تاریخ گیارہویں صدی عیسوی سے شروع ہوتی ہے ممکن ہے اس سے پہلے اس کی روایت موجود ہو۔ جنوبی ہند میں اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ اس میں دیکھنے کے لیے ہر طبقے کے لوگ شریک ہوتے ہیں، سادھو اور یوگی بھی اسے پسند کرتے ہیں ایک روایت یہ بھی ہے کہ اسے کسی یوگی نے شروع کیا تھا، تین سو سال قبل اس رقص کی ابتدا اس طور پر ہوئی کہ ایک یوگی نے ایک بیمار کو اچھا کرنا چاہا جب کسی عمل سے بیماری نہ گئی تو اس نے رقص کرنا شروع کیا اور پھر آہستہ آہستہ وہ بیمار صحت مند ہوتا گیا۔ رشی کا نام **بھگوت** بتایا جاتا ہے ممکن ہے اسی کے نام پر اس رقص کا نام **بھگوت میلا** پڑ گیا ہو۔

”**بھگوت میلا**“ رقص کو رقاصوں نے اتنا عزیز رکھا کہ اس میں نئے نئے تجربے کرتے گئے ڈراما کو اس رقص میں شامل کر کے اس کے بارہ خوبصورت پہلو پیدا کیے۔ اس رقص میں پرلہاد، اوشا اور مہاراجہ ہریشچندر وغیرہ کے کردار شامل کر کے عورت کے حسن کا اظہار طرح طرح سے کرنا شروع کیا۔ آہستہ آہستہ ستیا کلیانم رکمنی کلیانم، ساوتری کے نام شامل کیے اور ان کی کہانیاں رقص میں پیش کرنے لگے۔ یہ تمام کردار علاقائی قصوں کہانیوں کے کردار تھے اس لیے اس رقص کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔



شیو کے رقص کی ایک ادا
چولا عہد (گیارہویں / بارہویں صدی)

گاؤں گاؤں یہ رقص مقبول ہوتا گیا ہے، اس میں دیومالا کے کرداروں کے علاوہ حقیقی تاریخی راجاؤں اور راجکماروں کے قصے بھی بیں کیے گئے ہیں۔ تمل ناڈ کے اس معروف رقص میں موسیقی اور مکالموں دونوں کی بڑی اہمیت ہے۔

شیو لیلا ناٹم اور کچی پوڑی

شیو لیلا ناٹم، بھی ایک قدیم رقص ہے جس میں شیو کی کہانیاں پیش ہوتی رہی ہیں۔ ڈرامائی خصوصیتوں کی وجہ سے یہ رقص جنوبی ہند میں بہت مقبول رہا ہے۔

جب بھگوت گیتا نے لوگوں کے دل میں جگہ پالی اور کرشن عوام کے محبوب ترین پیکر بن گئے تو کچی پوڑی (Kuchi Pudi) رقص نے ڈرامائی خصوصیتوں کے ساتھ ایک نئی جہت پیدا کی۔

کرشن بھگتی تحریک نے رقص کو نئے تجربوں سے آشنا کیا اور محبت کا ایک لازوال تصور رقص کے وجود میں پگھل گیا۔ بھگتوں نے اس تحریک کے لیے جہاں گیتوں اور نغموں اور موسیقی وغیرہ کا سہارا لیا وہاں رقص اور ڈراموں کو بھی اہمیت دی۔ آندھرا پردیش میں ”کچی پوری“ رقص نے ہندوستانی رقص کو بے حد مقبول کیا ہے۔

دونوں رقص یعنی کچی پوڑی اور بھگوت میلہ ناٹک وشنویت سے متاثر ہوئے۔ مختلف یوگیوں نے ”کچی پوڑی“ کو زندہ رکھنے اور اسے جمالیاتی صورت عطا کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے جس میں سدھیندر یوگی کا نام اہمیت رکھتا ہے۔ اس رقص کو اوپیرا کی صورت بھی دی گئی اس سلسلے میں ”کرشن لیلا ترنگنی“ ایک شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ رقص کرنے والوں نے گیتا گوبند (جے دیو) اور بھاگوت پران سے موضوعات منتخب کیے اور انہیں رقص کے ذریعہ پیش کیا۔

رمیہ شاستری کی تخلیق گلاکالاپم ”(Gollakapam) اور تھیاگ راج کی کرتیوں (رقص اور نغمے) نے کچی پوڑی کو مقبول بنانے میں بڑا حصہ لیا ہے۔

یہ رقص قدیم موسیقی اور قدیم رقص کی تکنیک کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ فنکاروں کا تلگو اور سنسکرت جاننا ضروری ہے ورنہ یہ رقص ممکن نہیں ہے۔

کوراوانجی رقص

کوراوانجی (Kuravanji) جنوبی ہند کا مشہور عوامی رقص ہے اس میں ”داسی آٹم“ کی تکنیک کا آزادانہ استعمال ہوتا ہے۔ نوجوان لڑکیوں کا یہ محبوب رقص ہے۔ رخساروں پر تل کی مانند سیاہ نقطے لگائے جاتے ہیں جن سے دوشیزاؤں کے حسن میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ نگاہ بد سے بچے رہنے کی بھی علامت ہے۔ جنوبی ہند کے پہاڑی علاقوں میں یہ رقص مقبول رہا ہے۔ ان علاقوں کے مردوں اور عورتوں نے سانپ کے کھیل تماشے دکھاتے ہوئے جانے کتنے علاقوں میں اس رقص کو مقبول بنایا ہے۔

کوراوانجی میں رومانی اساطیری کہانیاں بھی ہیں اور ایسے قصے بھی کہ جن میں مستقبل کے اشارے ہیں پیشن گوئیاں کی گئی ہیں۔

شیو کے لڑکے سبرامنیا اور خوبصورت دوشیزہ ولّی (Vallia) کی محبت کے واقعات اس رقص کے محبوب موضوعات ہیں۔ ولّی کورقاصہ کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کہانی میں گنیش بھی اہم کردار ہیں جو سبرامنیا کی مدد کرتے ہیں۔

بہت سی کہانیوں کے موضوعات میں بھی یہ دلچسپ نکتہ ہے کہ محبوبہ عموما جنگل کی زندگی سے وابستہ ہوتی ہے۔ کبھی کسی شہزادے سے عشق ہوتا ہے اور کبھی کسی دیوتا سے۔ ان موضوعات پر جو رقص پیش ہوتا ہے وہ عوامی جذبات اور احساسات کے ساتھ قدیم ترین رقص کی تکنیک اور کلاسیکی آہنگ بھی لیے ہوتا ہے۔ اس پر شیوازم کے اثرات بہت گہرے ہوتے ہیں "شدت" اس رقص کی بڑی خصوصیت ہے۔ جذبات کی شدت رقاص کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور اس کا پورا وجود حد درجہ متحرک ہو جاتا ہے۔

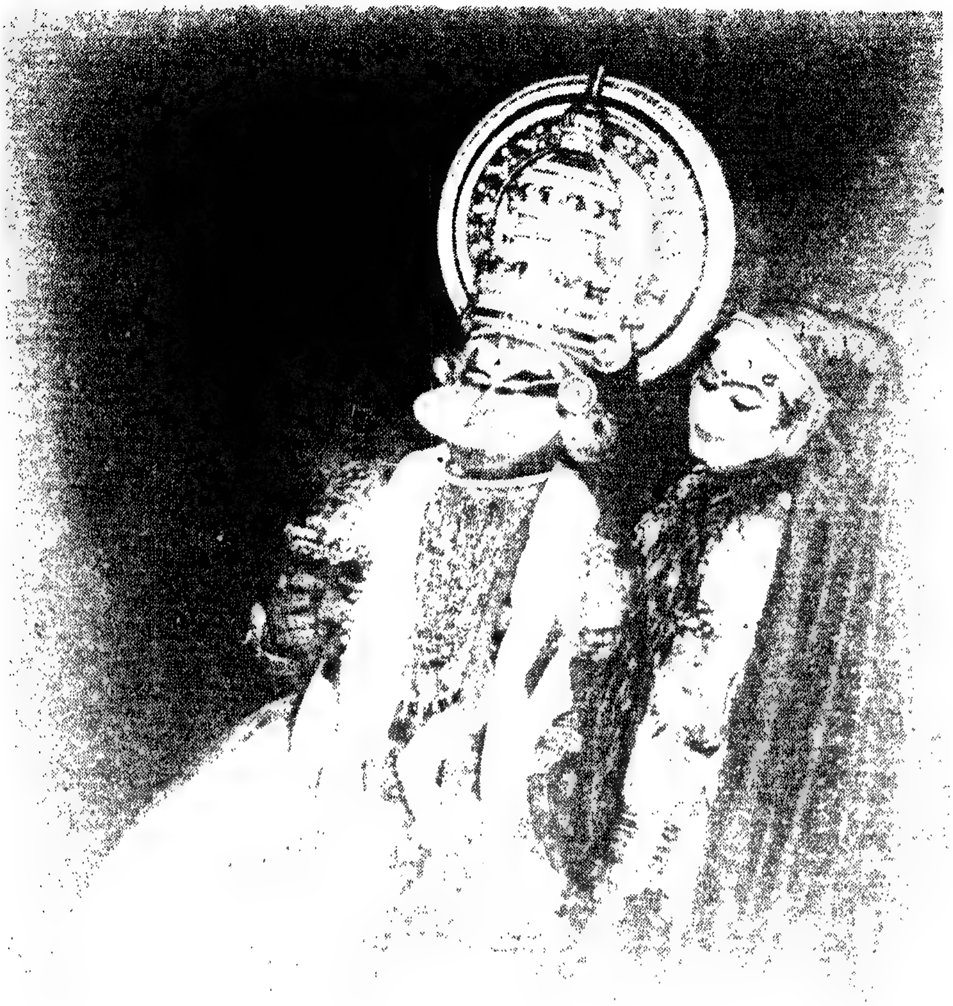
کتھاکلی کی جمالیات

‘کتھاکلی کا وطن کیرالا ہے یہاں صدیوں سے دوسرے ملکوں کے تاجر، دانشور، فنکار اور علماء آتے رہے ہیں، مختلف کلچر کی آمیزشیں ہوتی رہی ہیں، یونانی، رومی، عرب اور چینی یہاں ہاتھی دانت، سونا، مور اور دوسرے پرندوں اور جڑی بوٹیوں کی تلاش میں آئے، یہودیوں کے لیے بھی یہ پناہ کی جگہ بنی، مندروں کی تعمیر اور مچھلیوں کے جال کے بڑے مربعوں پر چینی اثرات نظر آتے ہیں۔ فن تعمیر اور مجسمہ سازی پر یونانیوں، رومیوں اور عربوں کے اثرات ملتے ہیں۔ آریائی اور دراوڑی کلچر کی آمیزش کی خوبصورت مثالیں بھی ملتی ہیں۔

دراوڑ بھگوتی کی عبادت کرتے تھے جو ’عظیم ماں‘ یا دھرتی ماں کی صورت ہے۔ فطرت کے تخلیقی عمل کے احساس کا یہ انتہائی پاک، معصومانہ اور بھولا بھالا اظہار تھا۔ دھرتی اناج دیتی ہے۔ اس کے لیے موسموں کے خوبصورت چکر کو قائم رکھتی ہے۔ اسی کے فیض سے نسلیں قائم رہی ہیں اور قائم رہیں گی۔ یہی جنم دیتی ہے، مرنے کے بعد ہم اسی سے مل جاتے ہیں، تخلیق کا بیج اسی میں ہوتا ہے، وہی اسے سنبھالتی ہے، اس کے بطن سے ہر شئے کا وجود ہے ’عظیم ماں‘ کا ایسا تصور ابتدا میں کئی ملکوں میں ملتا ہے۔ (**Isis Venus Ishtar Ashtoreth Ceres Apnrodite**) سب اسی تصور کے ابتدائی حسی پیکر ہیں ’عظیم ماں‘ یا دھرتی ماں کے ساتھ دراوڑ ناگ اور ناگ دیوتا کی بھی پرستش کرتے تھے، دھرتی سے ناگ نکلتے ہیں اور پھر دھرتی میں چلے جاتے ہیں، ناگوں کے نکلنے اور واپس جانے کی علامت اہمیت اختیار کر گئی، ناگ، جنم، سیکس، ارتقاء اور روح کی ارتقائی منزلوں موت اور فنا سے پرے زندگی، عرفان، عقل، مایا کے پردوں کو چاک کرنے والے پیکر سب کی علامت ہیں قدیم رقص میں سانپ کی علامت مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ پم پن تلل (**Pampintillel**) ناگ ہی کا رقص ہے۔

کتھاکلی کا مطالعہ کرتے ہوئے ان روایات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے اس لیے کہ اس رقص میں ان تمام تصورات اور تاثرات نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ کتھاکلی کے متعلق عام رائے یہ ہے کہ یہ آریوں سے قبل دراوڑ مزاج اور آریوں کی آمد اور ان کے کلچر کی تہذیبی آمیزش کے بعد کے دراوڑ ذہن کا خوبصورت امتزاج ہے۔ اس کی جمالیات ماضی اور حال کے حسن کے تاثرات کا مجموعہ ہے۔ فطرت کی پرستش اور سادگی کا حسن بھی ہے اور نئے مزاج کے جلوے بھی ہیں۔ جن کا ایک واضح اظہار چھندا (**Chenda**) یعنی نقارہ ہے۔ مدھیہ پردیش، بہار اور اڑیسہ میں اس نسل کے لوگ آباد ہیں۔ یہاں کے رقص میں سادگی اور پیچیدگی کے حسن کا امتزاج ملتا ہے۔ جب دشمنوں کا تصور شامل ہوا تو عفریتوں کے کردار پیچیدگی پیدا کرنے لگے اس سے قبل بھگوتی کے تصور نے سادگی کا حسن ہی عطا کیا تھا۔

رفتہ رفتہ بھگوتی کالی میں جذب ہو گئی اور کالی کی پرستش ہونے لگی۔ نیاروں (**Nyars**) نے کالی کو بڑی شدت سے قبول کیا۔ نیار جنگجو تھے جنگ کے طور طریقوں سے واقف تھے، نئی نسل کو جنگ کی مناسب تربیت دیتے تھے (کالی کو قبول کرنے کی نفسیاتی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے) یہی وہ لوگ تھے کہ جنہوں نے اپنے علم کو رقص میں جذب کیا اور کتھاکلی کی بنیاد مضبوط کی۔ تربیت دینے کی روایت نے اس میں بڑا حصہ لیا ہے ناگ کے پیکر کبھی دشمنوں کی صورتوں میں سامنے آئے اور کبھی محافظ کی طرح، کالی کی گرفت میں ساری دنیا آ گئی لہذا ناگ بھی اس کے حکم کی تعمیل کرنے لگے۔



کتھا کلی (کرالا)

(نل دمنتی)

پاؤں کے تحرک، پاؤں کو کم تھکانے کی خواہش اور کسی بھی جانب آزادانہ حرکت کی آزادی اس رقص کی بنیادی خصوصیات ہیں جن کا گہرا رشتہ جنگ اور جنگ کے طور طریقوں اور تربیتوں سے ہے۔ رفتہ رفتہ آریوں کی بہت سی کہانیاں شامل ہوئیں، مہابھارت، رامائن، شیو پران اور بھگوت پران کی کہانیاں اس رقص میں پیش ہونے لگیں۔ موسیقار جو گاتے ہیں رقاص انہیں رقص میں پیش کرتے ہیں رومانی فضاؤں کی تشکیل سے ساتھ یہ رقص خطرناک خونی جنگوں کی فضاؤں کی بھی تشکیل کرتا ہے۔

کتھاکلی میں معنی خیز حرکت و اشارہ اور سوانگ اور نقالی دونوں کی اہمیت ہے۔ ان کے لیے مناسب تربیت ضروری ہے اور یہ تربیت بہت مشکل ہے جسمانی ورزش (Mai Sadhakam) پاؤں کے تحرک پر مکمل اعتماد پیدا کرنے کے لیے پاؤں کی مناسب ورزش (Kal Sadhakam) معنی خیز حرکات و سکنات اور اشارات کی مناسب تربیت (Murda Sadhakam) اور چہروں پر تاثرات کے ابھارنے یا پیدا کرنے کی ورزش اور تربیت (Mukhabhinaya Sadhakam) کے بغیر یہ رقص پیش نہیں ہو سکتا۔ اس تربیت میں مختلف آہنگ اور ان کی جہت دار مختلف اور متضاد پہلوؤں پر خاص توجہ دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔

کتھاکلی ایک مشکل آرٹ ہے اس کی تمام تکنیکوں پر حاوی ہونا آسان نہیں ہوتا اس کی جمالیات کا شعور اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب فنکار صرف اس کی روح اور اس کے جوہر سے واقف نہ ہو بلکہ اس کی تمام خصوصیات پر بھی دسترس رکھتا ہو۔ کتھاکلی کی مدراؤں میں صرف ہاتھ کے جانے کتنے معنی خیز اشارے اور کنایے ہیں، ہاتھ یا ہاتھوں کی ذرا سی حرکت سے 'مدرا' بدل جاتی ہے۔ پاتکہ مدرا میں ہاتھ کھلا رہتا ہے۔ صرف اس ہاتھ کے درمیان کی انگلی جھکی رہتی ہے۔ اس مدرا سے چالیس سے بھی زیادہ معنی پیدا کیے جا سکتے ہیں۔ دو ہاتھوں کا ایک اشارہ آفتاب، طلوع آفتاب، غروب آفتاب، صبح، دن، زمین، چاند، بادل اور جنم وغیرہ کا اشارہ بن سکتا ہے اور ایک ہاتھ کا ایک ہی اشارہ تازہ پتوں، آئینہ، آواز، ریت، جسم وغیرہ کا اشارہ بن سکتا ہے۔ حملے، دباؤ، جنگ کی تیاری اور تشدد وغیرہ کو بائیں ہاتھ سے اس وقت پیش کیا جاتا ہے جب وہ سینے کی بائیں جانب ہو، ہاتھ بند رہیں اور انگوٹھا پہلی انگلی پر ہو۔ شیز اور برہما کو عموماً مسرا مدرا (Misra Mudra) یعنی ایک سے زیادہ مدراؤں کے امتزاج میں پیش کیا جاتا ہے۔ انگلیوں کا ایک دوسرے سے رابطہ پیدا ہوتا رہتا ہے اور اس سے مختلف مدراؤں کے ذریعہ تاثرات ابھارے جاتے ہیں۔

کتھاکلی، کے فنکار مکھ ابھینے سادھ کام (Mukhabhinaya Sadhakam) کی طرف گہری توجہ دیتے ہیں اس لیے کہ یہی بنیادی ابھینے ہے اس میں آنکھوں کے تاثرات یا آنکھوں کا ڈرامائی عمل (نین ابھینے) کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ مختلف جذبات کا اظہار آنکھوں کے ذریعہ کس طرح کیا جائے یہی بنیادی بات ہے، اس رقص کی جمالیات میں آنکھوں کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہاتھوں کی حرکتوں اور آنکھوں کے عمل کے خوبصورت امتزاج سے اس رقص کی جمالیات سامنے آتی ہے۔

آنکھیں

وجود کا اظہار ہیں، لہذا رقص کی روح آنکھوں میں ہے، بعض رقص ایسے بن جاتے ہیں جن میں بول یا مصرعوں کا مرکزی نکتہ یا مرکزی خیال صرف آنکھوں سے ظاہر ہوتا ہے اس آرٹ کے لیے 'نوکی کانوکا' کی جمالیاتی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جو کتھک کے بھاؤ دکھنا (Bhava Dikhana) سے زیادہ اہم ہے جب مرکزی خیال یا بنیادی خواہش یا بنیادی جذبہ آنکھوں میں شدت اختیار کر لیتا ہے تو رقص پورے وجود کی علامت بن کر لمحوں کو منجمد رقص بنا دیتا ہے اور آنکھیں مجسم رقص کا استعارہ بن جاتی ہیں پورے رقص کا آہنگ جیسے ایک نقطے پر آکر ٹھہر گیا ہو!

آنکھوں کی آٹھ اداؤں کا ذکر ملتا ہے اور یہی آٹھ ادائیں مکھ ابھینے کی بنیاد بنی ہیں۔

☆ سام آنکھوں کی فطری کیفیت

☆	می لتیا	نصف کھلی آنکھیں
☆	الوکیتا	مکمل کھلی آنکھیں
☆	سانچی	مرکز سے ہر طرف دیکھتی ہوئی آنکھیں
☆	پرالوکیتا	دو جانب دیکھتی ہوئی آنکھیں
☆	آلوکیتا	اوپر کی طرف دیکھتی ہوئی آنکھیں
☆	انودیرتیا	لمحوں میں کبھی اوپر اور کبھی نیچے دیکھنے والی آنکھیں

اور

☆	انودیرتیا	نیچے کی طرف دیکھنے والی آنکھیں

یہ آنکھیں اپنی خاص چمک دمک اور آب و تاب سے پہچانی جاتی ہیں، سرسری اور اچٹتی ہوئی نظر بھی کسی نہ کسی حقیقت یا تجربے کا احساس عطا کر دیتی ہے ان تمام انداز نظر کا رشتہ گہرے تجربوں سے قائم ہے اور اسی رشتے سے اس رقص کی جمالیات کی پہچان بہتر طور پر ہوئی ہے۔ مثلاً سام یعنی آنکھوں کی فطری کیفیت کا اظہار عموماً اس وقت ہوتا ہے جب رقص دیوتاؤں کی حسّی نقالی کرتا ہے۔ اسی طرح می لتیا یعنی نصف کھلی آنکھوں کے بعض تاثرات کا اظہار اس وقت ہوتا ہے جب عبادت کے لمحوں کے تقدس کو پیش کیا جاتا ہے یا سانپ کی سرسراہٹ کا ردِ عمل ابھارا جاتا ہے جب رتھ یا پیر کے چلنے یا کسی بھی چیز کی شدت کو پیش کیا جاتا ہے تو الوکیتا یعنی مکمل طور پر کھلی آنکھوں میں تاثرات اُبھارے جاتے ہیں۔

نگاہوں کی نو حرکتیں ہیں آنکھوں کی پتلیوں اور پپوٹوں کو نو طریقوں سے رقص کا حصہ بنایا جاتا ہے۔ بھویں اس میں نمایاں حصہ لیتی ہیں ابروؤں یا بھوؤں کی سات حرکتیں اہمیت رکھتی ہیں۔ رسوں کے اعلیٰ ترین اظہار کے لیے کتھاکلی کا فن بہت آگے ہے اس فن میں رسوں کو ابھارنے، ان میں تحرک پیدا کرنے اور احتیاط کے ساتھ رقص دیکھنے والوں کے احساس اور جذبے میں شدت پیدا کرنے کی بڑی صلاحیت ہے، رسوں کی معنویت اس طرح پھیلی ہے کہ فن فنکار اور اس فن سے لطف اندوز ہونے والے تینوں ایک جمالیاتی دائرے میں آجاتے ہیں اور یہ ایک غیر معمولی فنکارانہ عمل ہے۔ کتھاکلی، میں یوں تو کئی سو مدرائیں ہیں لیکن فنکاروں نے چوبیس مدرائیں منتخب کی ہیں ان ہی میں تمام مدراؤں کا حسن ہے یہی وجہ ہے کہ اس فن کے لیے چوبیس مدراؤں کا شعور ضروری ہے یہ رقص مسلسل ریاض کا تقاضا کرتا ہے۔

کتھاکلی میں آرائش و زیبائش کو ہمیشہ ضروری سمجھا گیا ہے، چہروں، آنکھوں اور بالوں کی مناسب آرائش کی طرف خاص توجہ دی جاتی ہے اس طرح لباس اور زیورات پر بھی خاص نظر رہتی ہے۔ اس رقص میں تو دپیام رقص بھی شامل ہوتا ہے جو کئی لحاظ سے توجہ طلب ہے اس میں شکتی اور مایا کو علامتوں کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اسے لیلا بھی کہتے ہیں۔ اس رقص کے ذریعہ کائنات کی توانائی کا احساس پیدا کیا جاتا ہے، اسے عموماً ابتدا میں پیش کیا جاتا ہے کتھاکلی کی تکنیک اس رقص کی تکنیک کو بھی مشکل بنا دیتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں کتھاکلی ایک منفرد دبستان ہے کتھاکلی نے رقص کو ڈراما بنا دیا ہے ایسا ڈراما جو اپنی پیچیدگی کا حسن رکھتا ہے، یہ فن جلال و جمال کے اظہار کا ایک انوکھا فن ہے جو پورے وجود کے جذباتی اور ذہنی فلسفے کو اپنے مخصوص آہنگ سے نمایاں کرتا رہتا ہے۔

☆ موہنی آٹم

موہنی آٹم کا مزاج اساطیری ہے، وشنو نے موہنی کی صورت اختیار کی تھی اس لیے اس رقص کا ایک اساطیری مزاج بنا ہے۔

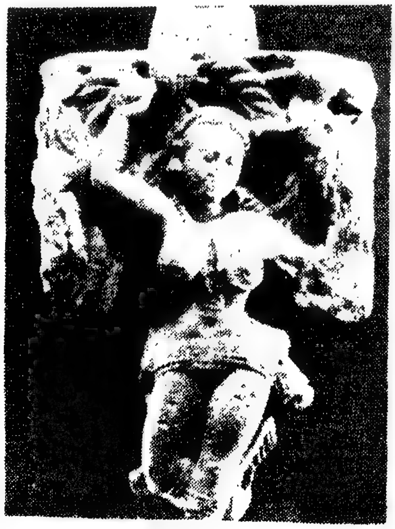
اس رقص کے ذریعہ دیوتاؤں کی فتح (سمندر کے امرت کو پانے کا واقعہ) کو طرح طرح سے پیش کیا گیا ہے اور نہ جانے کتنی دوسری کہانیاں اس رقص سے وابستہ ہو گئی ہیں۔

موہنی عورت کے حسن و جمال کی علامت ہے۔ 'داسی آٹم' اور کتھا کلی کے نسوانی پہلو (لاسیہ) کی تکنیک اس رقص میں ملتی ہے۔ طوائفوں نے مختلف علاقوں میں اسے اپنایا اسی وجہ سے اس رقص کی جانب زیادہ توجہ نہیں دی گئی۔ اس کی تکنیک اور فنکارانہ اظہار کی وجہ سے بے حد مقبول رہا ہے اس کا ہر تحرک باوقار ہے عمدہ مختصر رومانی اور اساطیری کہانیوں کے لیے اس رقص کو مقبولیت حاصل رہی ہے۔ اس کی دھمک میں نرمی اور گداز ہے۔ مدراؤں میں یہ رقص کتھا کلی، سے متاثر ہے ہاتھوں اور آنکھوں سے بہتر تاثرات پیش کیے جاتے رہے ہیں عورت کے خوبصورت پرکشش اور لذت آمیز جسم نے اس رقص میں بڑی اہمیت حاصل کر لی۔ اس میں زیادہ سے زیادہ گانے شامل ہونے لگے لہذا شاعر اور موسیقار دونوں اس رقص کے لیے ضروری بن گئے۔ عورتوں نے اپنے عام لباس میں یہ رقص کیا ہے اور پھولوں کو صرف آرائش و زیبائش کے لیے پسند کیا ہے۔

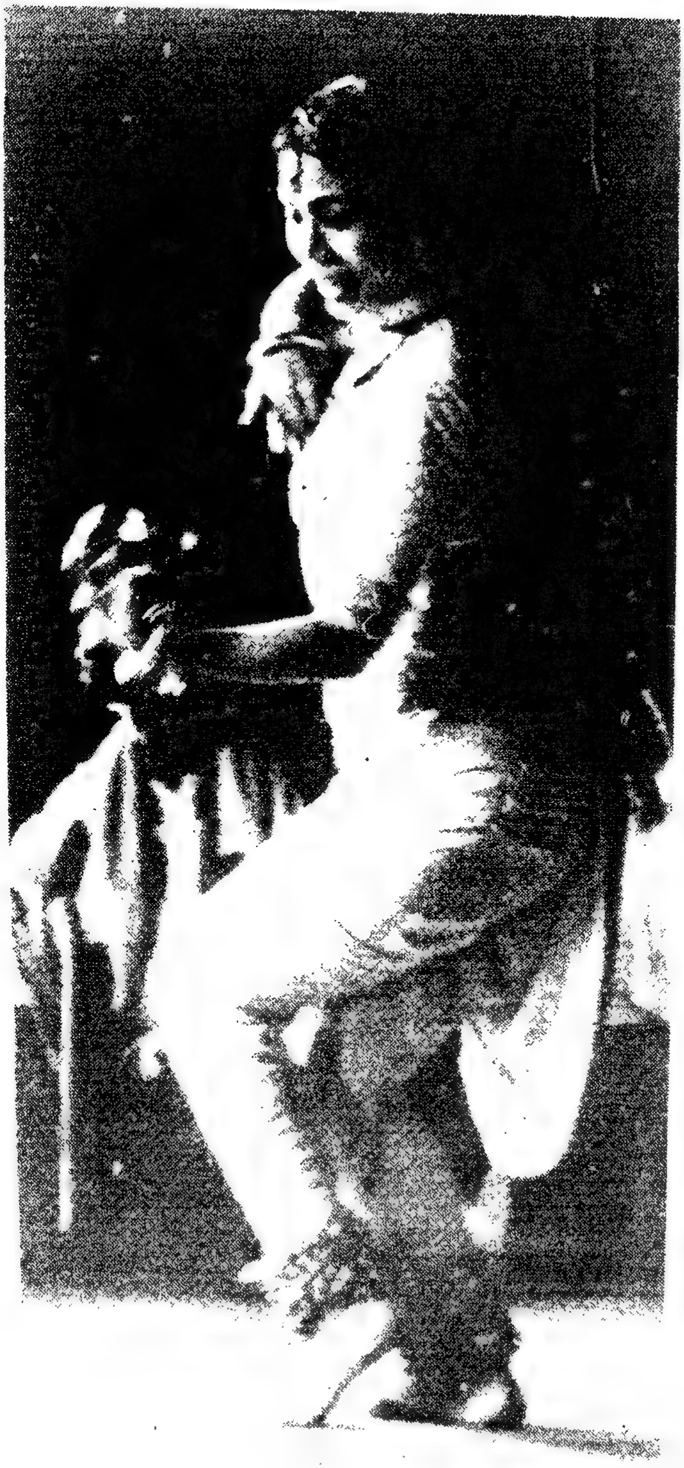
☆کتھک کی جمالیات

کتھک ایک قدیم ترین رقص ہے معنی ہیں "کہانی سنانے والا" کتھا (کہانی) کتھک کا بنیادی جز ہے کتھک کا فن کار اپنے آرٹ سے کہانی کو جلوہ بنا دیتا ہے۔ ہندوستان کی جانے کتنی اساطیری، مذہبی اور علاقائی کہانیوں کو کتھک نے اپنی جمالیاتی قدروں کے احساس اور جذبے سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں جانے والے کتھا سناتے تھے اور تجربے بیان کرتے تھے اپنے علم کی روشنی عطا کرتے تھے، اساطیر اور مذہب سے اپنی واقفیت کا اظہار کرتے تھے، ایسے تمام تجربوں اور کہانیوں اور قصوں کو لوگوں کے احساس اور جذبے سے قریب تر کرنے کے لیے فن کاروں نے رقص کا سہارا لیا، ابتدا میں رگ وید اور اپنشدوں کی خاص خاص باتوں کو رقص کے ذریعہ پیش کیا گیا پھر مہابھارت اور رامائن وغیرہ کی کہانیوں کو موضوع بنایا گیا تاکہ عوام تک ان کی روشنی تمام رسوں کے ساتھ پہنچ سکے۔ ابتدا میں رقص پر آریائی مزاج غالب رہا، ہندو اسطور اور مذہبی خیالات کو موسیقی، شاعری اور نغموں میں پیش کیا گیا اور رقص میں ان سب کو شامل کر کے ڈرامائی کیفیتیں پیدا کی گئیں۔



سانچی کے استوپ نمبر 1 پر رقص جمال!



کتھک کا جمال

(ستارہ دیوی)

کتھک کی تاریخ پر نظر رکھی جائے اور اس کے موضوعات اور اس کی تکنیکی تبدیلیوں کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس رقص میں بڑی وسعت اور لچک ہے۔ اس نے ہر دور کے مزاج کو ہم آہنگ کیا ہے۔ جانے کتنے تاثرات قبول کیے ہیں، چین، وسط ایشیا، ترکی، ایران اور مصر کی تہذیب نے بھی ہندوستان کی مٹی کی خوشبوؤں کے ساتھ اسے کسی نہ کسی طرح متاثر کیا ہے۔ بدھ ازم کے آخری زمانے میں اس رقص نے بدھ کتھاؤں کو موضوع بنایا تھا۔

ہندوستان کے کلاسیکی رقص کی روشنی حاصل کر کے کتھک نے عوامی زندگی اور مجموعی طور پر تہذیبی زندگی سے ایک رشتہ قائم کیا ہے۔ اکبر کے زمانے میں اس فن نے عروج پایا، بھگتی تحریک اور صوفیانہ رجحانات نے اسے بڑی تقویت بخشی ہے۔ بزرگوں کے تجربوں کا فنکارانہ اظہار ہوا، انسان دوستی کا جذبہ اس رقص کا اہم ترین موضوع رہا۔

کتھک کے فنکاروں نے ”نرت“ میں ایسے شعری تجربوں کا سہارا لیا جن میں بھگتی کا جلوہ اور صوفیانہ تجربوں کی روشنی تھی۔ اس سے قبل 'وشنویت' کے گہرے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں اور کرشن کے چکر نے تو وشنویت کی روایت کو اور پختہ کر دیا، کرشن کتھک کے اہم ترین جمالیاتی موضوع بنے اور ان کے تعلق سے تجربوں کی ایک بڑی دنیا سامنے آ گئی اس رقص نے کرشن بھگتی کو جس شدت سے قبول کیا ہے اور اس کے تعلق سے جن اعلیٰ ترین تجربوں کا فنکارانہ اظہار کیا ہے اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی

اس خوبصورت رقص میں دراوڑی اور آریائی تجربوں کی بڑی دلآویز آمیزش ملتی ہے اور کرشن بھگتی کے تجربے اس کی عمدہ ترین مثال ہیں۔ کرشن رادھا، کرشن کی بنسری، جسودھا، جمنا، گوپیاں ورندابن وغیرہ سب اس رقص کے آہنگ میں شامل ہوئے اور کردار اور آہنگ بن کر رہے، مہابھارت کے کرشن بھی اپنی خصوصیتوں اور خاص طور پر اپنی گہری فلسفیانہ سنجیدگی کے ساتھ جلوہ گر ہوئے۔

رقص کے لیے یقیناً یہ سب عمدہ ترین موضوعات تھے ان تمام قصوں اور کرداروں اور ان کی شخصیتوں کے آہنگ میں رس تھے، ایسے رس تھے، جن سے آنند ملتا ہے، جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے لہٰذا خوبصورت عناصر کے تاثرات اور ردعمل کو اس رقص نے جمالیاتی عبادت کی صورت دے دی اور رسوں اور آنند کا اعلیٰ ترین احساس بخشا، چنڈی داس، تلسی داس، میرابائی، سورداس اور ودیاپتی کے نغموں کو کتھک نے شدت سے قبول کیا۔ ان کے بول اس رقص سے کچھ اس طرح وابستہ ہو گئے جیسے یہ اسی رقص کے پیش نظر یا اسی رقص کے لیے وجود میں آئے ہوں۔

ایران اور وسط ایشیا کے وہ فنکار جو مسلمانوں کے عہد میں ہندوستان آئے انہوں نے بھی اس کے ارتقاء میں نمایاں حصہ لیا اور دو بڑی تہذیبوں کی آمیزش نے اس رقص کے دائرے کو اور وسیع کیا۔ حضرت امیر خسروؒ نے 'یامنی' اور کامنی کو ہندوستانی راگوں میں شامل کیا اور کتھک نے اس خوبصورت آمیزش کو بڑی شدت سے قبول کیا۔ اس طرح اس کے نئے اسالیب پیدا ہوئے۔ اس کی تکنیک میں نئے تجربے ہونے لگے۔ اکبر نے فتح پور سیکری کے محل میں اس رقص کو نمایاں حیثیت دی اور اس کے ساتھ ہندوستان کے دوسرے درباروں میں اس کی جمالیاتی خصوصیتوں کی قدر و قیمت کا احساس ہونے لگا۔ مغلوں کے دور تک اس میں بہت سی تبدیلیاں ہوئیں آرائش و زیبائش کے پیش نظر لباس میں جو تبدیلی ہوئی ہے وہ بھی توجہ طلب ہے۔ اس کے آہنگ کی کئی جہتیں پیدا ہوئیں اور رقص کے حسن میں اضافہ ہوتا رہا، دھرپد کے آہنگ اور بول نے اسے عروج بخشا، شاعری کی نئی خوبصورت۔ علامتوں نے اس کی اداؤں کو نئی معنویت بخشی، بھاؤ(Bhava) اور ابھینے(Abhiney) پر بھی گہرے اثرات ہوئے۔

کتھک کی چند امتیازی جمالیاتی خصوصیات کو اس طرح پیش کرنا چاہتا ہوں۔

- پاؤں کے حرکت و عمل پر زیادہ توجہ رہتی ہے۔ یہ حرکت و عمل جمالیاتی انبساط پانے کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔ رقص دیکھنے والوں کے احساس اور جذبے تک پہنچنے اور ان کے نروس سسٹم سے ایک رشتہ قائم کرنے کا اہم ترین وسیلہ ہے ”دھمک اور آہنگ ہی رشتہ

پیدا کرتا ہے۔

- رفتار (Speed) اس رقص کی روح ہے رفتار کا جمال متاثر کرتا ہے۔
- رفتار کی شدت کے ساتھ اچانک رک جانے اور ساکت و بے حرکت ہو جانے کا عمل توجہ طلب بن جاتا ہے۔ شدت اور تیز عمل اور دھیماپن سکوت اور اچانک خاموشی، اس رقص کی جمالیاتی خصوصیات ہیں کہ جن سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔
- بھرت ناٹیم اور کتھا کلی کی طرح کتھک بھی ایک پروقار رقص ہے جو اپنے منفرد انداز سے حسن کی پروقار جہتوں کو پیش کرتا ہے مثبت آفاقی انسانی قدروں کے جمال کی شدت سے محسوس کرنے کا ایک وسیلہ بن جاتا ہے۔
- لطافت اور نزاکت کا عمدہ معیار پیش کرتا ہے جس کی وجہ سے اس کا مجموعی تاثر صد درجہ لطیف اور نازک ہوتا ہے۔ یہ رقص لذت بخشتا ہے اور مسرت بخش رقص کی اپنی مثال آپ ہے لذت بخشی اور مسرت بخشی نے زندگی کے انبساط کو نمایاں طور پر جلوہ بنایا ہے۔ اس رقص میں نرت، نرتیہ اور ناٹیہ تینوں کا امتزاج ایک جلوہ بن جاتا ہے۔
- موسیقی اس کا لازمی جز ہے رقص کا آہنگ موسیقی کے آہنگ سے جذب ہو جاتا ہے آہنگ اور دھن یا پھر دونوں کی وحدت اس رقص کی جمالیاتی جہتوں سے آشنا کرتی ہے، سارنگی، پکھراج اور دو طبلوں کی مدد سے ایک پروقار فضا بنتی ہے اور آہنگ اور آہنگ کا رشتہ قائم ہوتا ہے۔
- خاص لمحوں میں ایک ہی بول کو بار بار دہرانے کے عمل یعنی ''لہرا'' سے رقص کی شدت، اس کے دھیمے پن اور تیز عمل کے ساتھ اچانک رک جانے کی کیفیت کا ردعمل اس رقص کے پروقار اور لطیف اور نازک اظہار کا خوبصورت نتیجہ ہے۔ مغل دربار میں 'لہرا' کو شامل کر کے اس رقص کے جمالیاتی اظہار کو اور پرکشش بنادیا گیا۔

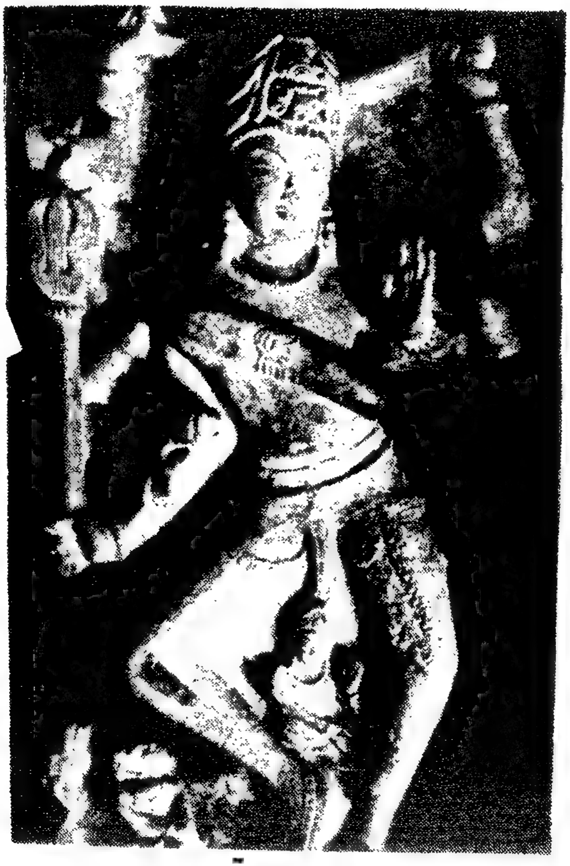
رقص کا ایک نہایت خوبصورت تیور، کھجوراہو (چالوکیہ عہد 950ء)

- 'ماترا' کا خاص خیال رکھا جاتا ہے، موسیقی میں رقص کے عمل کے پیش نظر وقت کی تقسیم پر نظر رہتی ہے۔ ماترا تال (Beats) کا خیال ہے۔ تری تال (سولہ) یک تال (بارہ) اور دادرا (چھ) ان تینوں کی اہمیت ہے ان تالوں کو ماترا کہا جاتا ہے۔
- تال کے ساتھ 'لے' کی بھی اہمیت ہے۔ 'لے' کی تیزی اور شدت اس کی آہستگی اور اس کی درمیانی کیفیت رقص کے حسن کو ابھارتی ہے۔ 'لے' کی آہستگی اور اس کی درمیانی کیفیت رقص کے حسن کو ابھارتی ہے، لے کی آہستگی (وبلتھ) بھی متاثر کرتی ہے اور اس کی تیزی اور شدت (دتھ) اور اس کی درمیانی کیفیت (مدھیہ) بھی گہرا اثر ڈالتی ہے۔ 'لے' کا تعلق رقص کے اپنے آہنگ سے ہے، انیں، تھا، (آہستہ) دون، 'تھا، (تھا کی دوہری رفتار) اور چوگن ('تھا' کی چار گنی رفتار) بھی کہتے ہیں۔

  کبھی کبھی آٹھ گن (تھائی آٹھ گنی رفتار) بھی شامل ہو جاتی ہے ان کے علاوہ 'لے' کی کئی اور صورتیں اور کیفیتیں ہیں جن میں 'تھا' کی رفتار کو اور تیز کیا جاتا ہے، اسے بار بار دہرایا جاتا ہے۔
- اس رقص کا ٹکڑا بھی اہمیت کا حامل ہے فنی ٹکڑے یا حصے بھی گہرا تاثر دیتے ہیں۔ ہر ٹکڑے کے بعد رقاص کتھک کسی نہ کسی تیور کا جمالیاتی پیکر بن جاتا ہے چونکہ اس رقص میں رقاص عموماً ابتدا میں آہستگی کے حسن کو پیش کرتا ہے اس لیے ابتدائی ٹکڑے بھی اس کے مطابق ہوتے ہیں۔ جیسے جیسے رفتار تیز ہوتی ہے ٹکڑوں میں بھی تیزی اور شدت آجاتی ہے وبلعھ (آہستگی) مدھیہ (درمیانی رفتار) اور درتھ (شدت) کے ٹکڑے الگ الگ ہوتے ہیں، آمد اور سلامی ولمبتھ کے ٹکڑے ہیں، تتکار نٹ داری اور سنگیت 'مدھیہ' کے ٹکڑے ہیں اور پران درتھ کا ٹکڑا ہے۔
- جب کوئی ٹکڑا ایک ساتھ تین بار پیش کیا جاتا ہے اور اس کی رفتار ایک جیسی ہوتی ہے تو اسے چکر دھار ٹکڑا کہتے ہیں یہی وہ مقام ہوتا ہے جہاں رقاص کے بہتر فن کی پہچان ہوتی ہے۔ کتھک کا بڑا فنکار اس مقام پر اپنے آہنگ کا رشتہ تال سے قائم کر کے جمالیاتی انبساط عطا کرتا ہے۔
- 'ٹکڑا' کا تصور چکر کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا، چکر اس میں جلوہ بن جاتا ہے۔ ایک پاؤں پر گھومنا یا پنجے کے بل تیز تیز گھومنا ٹکڑا کا تقاضا ہے۔ چکر شدت اور تیزی کا تقاضا کرتا ہے اس چکر کا حسن یہ ہے کہ فنکار اپنے تمام تحرک کے باوجود اس مقام سے نہیں ہٹتا جس مقام سے رقص کی ابتدا ہوتی ہے۔ چکر میں شدت کبھی کبھی اتنی بڑھ جاتی ہے کہ فنکار کے دو سر نظر آنے لگتے ہیں۔
- کتھک میں جب کوئی کہانی پیش ہوتی ہے تو بہت ہی کم وقت میں اس کہانی کی فضا اور اس کے کرداروں کے تاثرات پیش کر دیے جاتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ کہا جاتا ہے کہ کتھک جاپانی مصوری ہے جس میں تاثرات کی معنی خیز لکیریں تو ہوتی ہیں لیکن فنکار کم از کم لکیروں سے جمالیاتی تجربے پیش کر دیتا ہے۔ اس فن میں وہی تیزی اور شدت ہوتی ہے جو کسی بھی اعلیٰ مصوری کی خصوصیت ہے۔
- اس رقص میں چہروں کے تاثرات کے ساتھ ہاتھوں کی مدراؤں کی بھی اہمیت ہے لیکن مدراؤں کی علاحدہ حیثیت نہیں ہے۔ یہ مدرائیں رقص کے مجموعی تحرک کا حصہ ہیں اس رقص کی مجموعی حرکت ہی سے مدراؤں کی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔
- اس سلسلے میں کتھک کی جمالیات کے پیش نظر اس نکتے پر نظر ضروری ہے کہ فنکار کا جسم جذبات و احساسات اور تاثرات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ امیج یا پیکر بنتا ہے، جسم کا کوئی حصہ علاحدہ اہمیت نہیں رکھتا اور اسے علاحدہ کر کے دیکھنا مناسب نہیں ہے۔ کتھک تو حرکت کی سیال صورت کا رقص ہے رقاص کو درخت، سورج یا چاند پیش کرنا ہے تو اپنے ہاتھوں سے اشارہ نہیں کرتا بلکہ اس کا پورا جسم امیج یا پیکر بن جاتا ہے۔

- فنکار جب ایک سے زیادہ کردار پیش کرتا ہے تو کرداروں کے مختلف یا متضاد عمل کا معاملہ بھی اس کے پیش نظر رہتا ہے اسے ایک عمل کے بعد دوسرے عمل کی طرف رخ کرنا پڑتا ہے تاکہ عمل اور کردار کا فرق محسوس ہو سکے۔ رمز او قاف کا یہ حسن 'پلٹا' میں ملتا ہے جسم کی مکمل تبدیلی کے ساتھ فن کار دوسری جانب آجاتا ہے، رمز او قاف کے حسن کے احساس کے بغیر یہ عمل ممکن نہیں ہے۔

'پلٹا' اس رقص کے دائرہ کو اس طرح وسیع اور گہرا کرتا ہے کہ رقص دیکھنے والوں کو موجود منظر ایک یا ایک سے زیادہ جہتوں کا صرف احساس ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ جہتیں ان کی آنکھوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ 'پلٹا' میں چہرے اور آنکھوں کے تاثرات اور گردن اور ہاتھوں کی جنبش اور پاؤں کے تحرکات کی اہمیت ہے جو مجموعی طور پر پورے جسم کو ایک پیکر بنا دیتے ہیں۔



شیو کا رقص

(نویں صدی عیسوی)

کتھک کو ہندوستانی کلاسیکی رقص میں انتہائی ممتاز درجہ حاصل ہے۔ یہ رقص تجربوں کے جمالیاتی اظہار میں دوسرے کلاسیکی رقص سے زیادہ آزاد ہے۔ بھارت ناٹم میں بہت سی پابندیاں ہیں اسے وہ آزادی نصیب نہیں ہے جو کتھک کو ہے۔ ہندوستان کے دوسرے کلاسیکی رقص میں مختلف رقاصوں کے مختلف انداز اور تیور نہیں ہیں بڑی یکسانیت ہے۔ ایک رقاص کا جمالیاتی اظہار دوسرے رقاص کے جمالیاتی اظہار سے بہت قریب اور

ملتا جلتا ہے۔ ایسی مماثلت کتھک میں نہیں ہے۔ یہاں ہر رقاص اپنی انفرادی خصوصیتوں سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ کتھک میں ابتدائیہ (وندنا) بھی مختلف ہو جاتا ہے۔ وندنا (Vandana) اور ٹھٹ (Thaat) کی پیش کش بھی مختلف ہو جاتی ہے۔ کتھک میں بول سنانے والے کا آہنگ غیر معمولی حیثیت رکھتا ہے۔

منی پوری رقص کی جمالیات

منی پوری رقص یعنی جگوئی (jagoi) کا انحصار پر وقار جسمانی تحریک کے ساتھ جذبات اور احساسات کے فنکارانہ اظہار پر ہے اس کی نغماتی کیفیتیں توجہ طلب بن جاتی ہیں۔ سر، ہاتھ اور پاؤں کی متوازن حرکتیں اس رقص کا حسن ہیں یہ حسن تناسب اور تنظیم کا احساس عطا کرتا ہے، پورا جسم اظہار بن جاتا ہے۔

منی پوری رقص یا جگوئی کی روایت بہت قدیم ہے بعض پرانے نسخوں مثلاً ”کرشن رس سنگیت“ اور ”گووند سنگیت لیلا رس“ میں اس کے بعض اصول اور قاعدے درج ہیں اور ساتھ ہی آرائش وزیبائش اور لباس کے متعلق بھی ہدایتیں ملتی ہیں۔

اس رقص کا رشتہ شیوازم سے بہت ہی گہرا ہے اس لیے اس میں مرد اور عورتیں دونوں کی وحدت کا خوبصورت تصور ہے۔ پورا جسم یعنی ’لاسیہ‘ اور ’تندوا‘ دونوں کا حسن ملتا ہے۔ دونوں کی وحدت ہی متاثر کرتی ہے ان کے حسن کو پیش کرنے کے لیے کچھ ٹھوس اصول ہیں اور جب ان کی مکمل پابندی ہوتی ہے تو منی پوری رقص کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ ہوتا ہے۔

جس قبیلے نے اس رقص کو اپنے وجود کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے وہ منی پور کی اس نسل سے تعلق رکھتا ہے جس کا رشتہ ’تانترا‘ اور اس کے رسم و رواج سے گہرا تھا اس ملک سے وابستگی کی وجہ سے ”شیو اور شکتی“ کے حسی پیکروں نے ایک پراسرار سفر کیا ہے۔ اس رقص کے حسن کا رشتہ اسطور اور اس کی رومانیت اور اس کے حسن سے بڑا گہرا ہے۔ براتیہ (Bratya) کے مذہبی تصورات میں کائنات کے حسن و جمال کے قدیم ترین خیالات، خوف، حیرت اور مسرت کے پراسرار ابتدائی جذبات اور تجربات کے ساتھ موجود ہیں اور ساتھ ہی ”عظیم ماں“ اور شیو کے حسی مذہبی پیکر بھی متحرک نظر آتے ہیں۔

مذہبی خیالات و تصورات نے روایتوں اور قصوں کی صورتوں میں جانے کتنے پراسرار واقعات پیش کیے ہیں جن میں کائناتی جلوے بھی ہیں اور فوق الفطری عناصر بھی، یہ سب اس رقص کے موضوع بنتے ہیں، ان میں شیو اکثر بنیادی مرکزی کردار رہے ہیں، رقص کو کائناتی آہنگ عطا کرنے کی خواہش شیو کی وجہ سے ہے۔

رقص کو منی پور کے لوگوں نے ابتدا سے عزیز رکھا ہے۔ ایک پرانی روایت ہے کہ منی پور کی وادی شیو کے رقص کا نتیجہ ہے یا شیو کے رقص کی تخلیق ہے! ایک دوسری روایت سینہ بہ سینہ چلی آرہی ہے کہ یہ وادی ایک جھیل تھی جس کے گرد سبز پہاڑیاں تھیں، شیو پاروتی کے ساتھ رقص کرنا چاہتے تھے اور اس کے لیے انہیں کسی خوبصورت ترین جگہ کی تلاش تھی جب اس خوبصورت جھیل پر نظر پڑی تو اس پر فریفتہ ہو گئے، جھیل کا سارا پانی پی لیا، دیکھتے ہی دیکھتے ایک خوبصورت وادی وجود میں آ گئی جہاں شیو نے پاروتی کے ساتھ رقص کیا اور اپنے رس کا اظہار کیا۔

اس روایت میں شیو اور پاروتی کے ساتھ چند دوسرے کردار بھی ہیں جن سات دنوں میں شیو کا رقص جاری رہا اور سات رسوں کا اظہار ہوتا رہا ان میں گندھارواؤں (Gandharvas) کی آفاقی کائناتی موسیقی بھی جاری رہی، رقص اور موسیقی کی اس فضا میں ”ناگ دیوتا“ بھی آئے جنھوں نے اپنے لعل (منی) سے پوری وادی روشن کر دی اس وادی کا نام اس وجہ سے منی پور ہے۔ لعل یا منی شیو کے کائناتی آفاقی رقص کی علامت

اور روشنی ہے جو تمام رسوں کی وحدت کا خوبصورت اشارہ یا علامیہ ہے۔

منی پور کے قدیم باشندوں کا عقیدہ رہا ہے کہ وہ گندھاراؤں کی نسل کے ہیں لہٰذا ان کا رشتہ جنت اور آسمانوں سے ہے، موسیقی کے کائناتی آفاقی رنگ سے ہے۔ ان لوگوں نے منی پور کو “گندھارادیس” بھی کہا ہے۔ شیو کے رقص اور ان کے رقص کی اداؤں اور مدراؤں سے بھی انہوں نے حسی سطح پر ایک انتہائی خوبصورت رشتہ قائم کر رکھا ہے۔ منی پور کی ایک پہاڑی (مشرقی سرحد کا نام) سومارا (Somara) ہے۔ ایک دروازے جیسی ہے جس کے متعلق عقیدہ ہے کہ یہ دروازہ دیوتاؤں نے بنایا ہے اور اس کی حفاظت منی پور کے لوگوں کا فرض ہے۔ اس پہاڑی کے قریب جو لوگ رہتے ہیں انہیں تانگ خش (Tangkhus) کہتے ہیں تندو، تانگ خش بن گیا ہے یعنی شیو اور ان کے رقص کی اداؤں اور مدراؤں کو قبول کرنے والے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ یہ وہی مقام ہے کہ جہاں شیو نے بھرت (ناٹیہ شاستر کے خالق) کو رقص کے رموز سے آشنا کیا، مہابھارت میں بھی اس دروازے کا ذکر ہے اور رامائن نے نام لیے بغیر اس پہاڑی کی چوٹی کا ذکر آفتاب کے پراسرار رقص کی حرکت اور آہنگ کے تعلق سے کیا ہے۔ اوشا (صبح کاذب) نے پاروتی کو اسی پہاڑی پر رقص کی تعلیم دی رامائن نے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ اوشا دیوی کی پہلی جھلک اسی مقام پر نظر آتی ہے غالباً یہی وجہ ہے کہ منی پور کی عورتیں اوشا کی عبادت کرتی ہیں اور رقص میں جو لباس استعمال کرتی ہیں ان میں سیاہ اور سرخ لکیریں ہوتی ہیں جو رات کی آخری تاریکی اور صبح کی پہلی روشنی کی علامت ہیں۔ اوشا کا رقص جسے منی پور کے لوگ “چنگ کھیرول” (Chingkheirol) کہتے ہیں ایک قدیم ترین رقص ہے جس کا تعلق بعض قدیم اساطیری فکر اور حسی تصورات سے ہے یہ تمام تمثیلیں اور روایتیں اور حسّی تصورات منی پوری رقص کا سرچشمہ ہیں۔

منی پور کی ایک معروف ایپک “تیباکھمبا” (Taibakhamba) میں جہاں عشق کی ایک داستان ہے وہاں شجاعت اور بہادری کے بھی قصے ہیں تیباکھمبا کا رقص منی پوری رقص کی روح بن کر رہا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مشہور رقص “لائے ہاروبا” ان ہی دونوں کا قدیم رقص ہے اس رقص کا حسن ایسا ہے کہ لوگ ان دونوں کو شیو اور پارتی کی صورتوں میں محسوس کرتے ہیں، منی پوری رقص پر برما اور چین کے بھی اثرات نظر آتے ہیں یہاں کے فنکاروں نے ان دونوں ملکوں کا سفر کیا ہے اور وہاں کی بعض جمالیاتی جہتوں کو اپنے رقص سے ہم آہنگ کیا ہے۔

منی پور کے حکمرانوں نے ابتدا سے رقص اور موسیقی کی سرپرستی کی ہے اور فنی روایتوں اور اصولوں کو زندہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ حکمرانوں کے علاوہ مختلف علاقوں میں رقص کی تعلیم دینے والے گروہ رہے ہیں جنہوں نے رقص کی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے اور ایپک کے بیشتر واقعات کو رقص میں پیش کرنے کی بہتر تعلیم دی ہے۔ ڈھول، نقارہ، جھانجھ اور مجیرا وغیرہ نے بھی مناسب تربیت میں حصہ لیا ہے۔

اٹھارویں صدی کی ابتدا میں بنگالی فنکاروں نے منی پور کے رقص کے موضوعات کو متاثر کرنا شروع کیا۔ یہی وہ دور ہے جب وشنویت نے اس علاقے میں اپنی تمام اسطوری خصوصیتوں کے ساتھ قدم رکھا۔ بھگتی کو نجات کا ذریعہ سمجھا گیا اور وشنو کو کائنات کا محافظ ! بنگال کے بھگتوں نے ’وشنویت‘ کی روشنی پھیلائی، شراون اور کرتن نے بڑا اثر ڈالا نیز شاعری اور موسیقی اور فن مصوری نے بھی متاثر کرنا شروع کیا۔ منی پور کے دربار نے بنگالی فنکاروں اور بھگتوں کی سرپرستی کی، کرشن وشنو کے اوتار کی صورت بے حد مقبول ہوئے، ان کے ساتھ گوپیاں بھی آئیں اور ورندابن کی رومانی فضا بھی منی پور کے ماحول میں جذب ہوئی، خالق کے وجود میں جذب ہو جانے کا تصور مقبول بنا اور ان سے منی پوری رقص کو نئے موضوعات حاصل ہوئے، رقص کے تجربوں میں ایک انقلاب سا آگیا۔ انتہا یہ ہوگئی کہ اس وقت کے حکمراں پم ہیبا (Pamheiba) کا حکم ہوا کہ تمام قدیم نسخے اور دستاویزات نذر آتش کر دیئے جائیں شیوازم سے تعلق رکھنے والے بہت سے قدیم نسخے اور دستاویزات واقعی نذر آتش ہو گئے اور یہ ایک بہت بڑا تہذیبی نقصان ہوا بات اسی حد تک نہ رہی بلکہ اس کے حکم سے شیو اور پاروتی کے بہت سے مجسمے توڑ دیے گئے، لوگوں کو مجبور کیا گیا کہ وہ وشنویت کو قبول کریں اور اپنی پرانی روایات سے رشتہ توڑ لیں۔

1764 میں جب پم ہیبا کا پوتا بھاگیہ چندر تخت نشیں ہوا اس وقت وشنویت وادی میں پھیل چکی تھی، بھاگیہ چند کرشن بھگتی کو پسند کرتا تھا لکڑی سے کرشن کے مجسمے بنوائے اور امپھال میں کرشن کا مشہور مندر ''گوبند جی'' تعمیر کرایا بھاگیہ چند موسیقی اور رقص کا دل دادہ تھا اس لیے اس نے فنون کی جانب بھی توجہ دی خود بھی ایک رقاص اور موسیقار تھا منی پور کے رس لیلا کا خالق وہی ہے۔ منی پوری رقص میں ''مہارس وسنت رس، اور کنج رس کو اسی نے شامل کیا ہے اس کا خیال تھا کہ وشنو کے اوتار کرشن کی عظیم ترین روحانی فطرت اور اس کی عظمت کو سمجھنے کے لیے ان رسوں کا سمجھنا ضروری ہے۔ بھاگیہ چند کی حساس طبیعت نے حسّی سطح پر کرشن کو اکثر بہت قریب محسوس کیا تھا، لکڑی سے کرشن کے پیکر بنانے کا حکم اسی وقت دیا تھا جب کرشن نے خواب میں آکر اسے ہدایت دی تھی اس طرح ''گووندجی'' مندر کی تعمیر سے قبل اس نے کرشن کا حکم سنا تھا۔ رسوں کی وضاحت کے سلسلے میں بھی اس نے کہا تھا کہ ان رسوں کی اہمیت خود کرشن نے اسے بتائی تھی، منی پوری رقص میں جب اس نے تجربے کیے اور اچھوبا بھانگی پرنگ **(Achauba Bhangi Prang)** کی اہمیت کا احساس دلایا تو اس نے یہ بھی کہا کہ رقص کے یہ انداز اس نے براہ راست کرشن سے سیکھے ہیں۔

بھاگیہ بلا شبہ بڑا حساس فنکار تھا، اس نے منی پوری رقص کے خوبصورت موضوعات منتخب کیے اور رقص کی اداؤں اور مدراؤں کی بھی خوبصورت تشکیل میں نمایاں حصہ لیا۔ رقص کے رس پر گہری نظر رکھی اور آہنگ کی جہتوں کا احساس دیا۔ اس رقص میں آرائش و زیبائش اور لباس پر بھی غور کیا اور مناسب ہدایتیں دیں 'کومل **(Kumil)** یعنی منی پوری رقص کے لباس کا بھی خالق وہی ہے۔

ان تمام انقلابی تبدیلیوں کے باوجود بھاگیہ چندر نے منی پور کی بعض اعلیٰ روایات کو نظر انداز نہیں کیا مثلاً رقص کے لباس پر غور کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا کہ روایت کے مطابق رقص میں عورتوں اور لڑکیوں کی ٹانگیں نظر نہ آئیں اور ان کے پاؤں کی کوئی جھلک نہ ملے۔ چہرے پر ہلکا سا پردہ ہو جس سے کم از کم نصف چہرہ چھپا رہے، منی پوری رقص میں عورتیں جب اسٹیج پر آتی ہیں تو اپنے خوبصورت لباس میں تیرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں ایسا لگتا ہے کہ جیسے کسی اور دنیا سے آئی ہیں۔

اس انقلاب کے باوجود روایتی رقص زندہ رہا اور آج بھی مقبول ہے قدیم رقص کے لباس پر اس انقلاب کا جو اثر ہوا ہے اس کی پہچان مشکل نہیں ہے۔ رقص کے قدیم لباس کو پھانک **(Phanek)** کہتے ہیں پھانک کومل سے متاثر ہوا ہے لیکن رقص کے پرانے تیور اب بھی موجود ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ جب بھاگیہ چندر نے منی پوری رقص کی تکنیک پر غور کرنا شروع کیا تو اس نے وادی کے بڑے گرو اور رقص کے بھگتوں کو دعوت دی اور ایک عرصہ تک ان سے تبادلہ خیالات کرتا رہا۔ ''گووند سنگیت لیلا ولاس'' اسی کا نتیجہ ہے۔ اس میں رقص کی تکنیک کی اہمیت سمجھائی گئی ہے اور رس اور آہنگ اور جسم کے حرکت و عمل کی جمالیات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

منی پوری رقص کی چند بنیادی امتیازی جمالیاتی خصوصیات اس طرح پیش کی جاسکتی ہیں:

- اس رقص کو انسان کے پورے وجود کا اظہار سمجھا جاتا ہے لہذا مرد اور عورت دونوں کا حسن اس کا موضوع ہے۔

  مرد کا جلال اور عورت کا جمال احساسات اور جذبات کے ساتھ تندو اور لاسہ میں پیش کیے جاتے ہیں دونوں کی وحدت کا جلوہ متاثر کرتا ہے۔
- اساطیر کی رومانیت کا عمدہ شعور ملتا ہے، کائناتی آہنگ سے رشتہ قائم کرنے کی ایک تڑپ ملتی ہے جو رقص میں آہنگ اور آہنگ کے رشتے کی وحدت کی صورت واضح کر دیتی ہے۔
- شیو، وشنو، کرشن، پاروتی، رادھا اور اوشا وغیرہ اکثر کرداروں کی صورتوں میں ملتے ہیں۔ روایتی قصّوں اور کہانیوں کی رومانیت کے جلوے اس سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں، اس رقص کی بعض جمالیاتی جہتوں سے اس حقیقت کی پہچان ہوتی ہے۔
- رقص کے آہنگ کو موسیقی کی لہروں کے ساتھ اعلیٰ ترین سطح پر لے جانے کا عمل ملتا ہے غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں کے رقاص

گندھاراؤں سے ایک بڑا پراسرار رشتہ رکھتے ہیں تمام رسوں سے رشتہ قائم کرنے کی لہک کے ساتھ یہ عقیدہ بھی ہے، کہ فنکار رسوں کی لذتیں عطا کر رہا ہے۔

- مرد رقص میں زیادہ اچھلتا ہے، عورت کا ہر تحرک نرم ہوتا ہے اس کے ہاتھ زیادہ آگے نہیں بڑھتے، عورت کا تحرک تیز ہوتا ہے اور آزادی کا احساس بھی ملتا ہے لیکن اس وقت بھی نرمی اور متوازن کیفیت کا احساس ہوتا رہتا ہے۔
- وشنویت کے اثر سے عبادت کا تقدس بھی منی پوری رقص میں صاف طور پر جھلکتا ہے مرد کے رقص میں چھولوم (Cholom) کا انداز اسی کے اثر کی وجہ سے ہے، مرد رقص کرتے ہوئے عام طور پر تین عمودی حرکتوں یا عمودی انداز کو پیش کرتا ہے ان میں ایک 'چھولوم' بھی ہے تحرک کا حسن توجہ طلب بن جاتا ہے۔

قدیم منی پوری رقص کی ایک ادا!

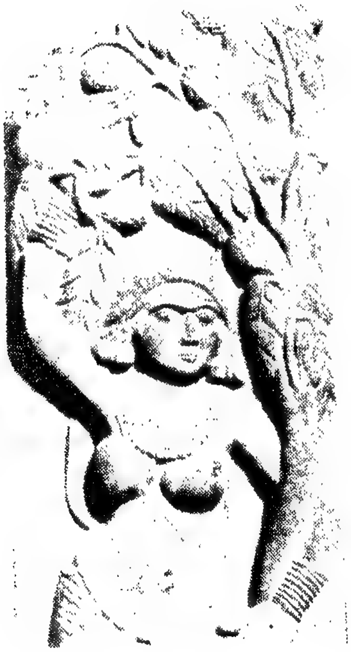
ا بازوؤں اور ٹانگوں کو زیادہ سے زیادہ پھیلانے (Parasaranam) کا انداز شیو کے نندی سے تعلق رکھتا ہے، رقاص عموماً اس تیور یا انداز سے تسخیر کرنے کے تاثرات پیش کرتے ہیں، حرکت، عمل، قوت، تسخیر اور عناصر کو گرفت میں لینے کا یہ انداز متاثر کرتا ہے، جمالیاتی انبساط عطا کرنے میں یہ عمل پیش پیش رہتا ہے۔

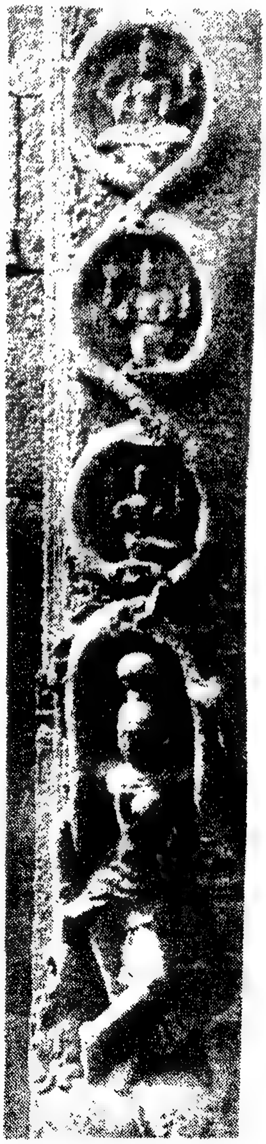
- بھو (Bhava) کو پیش کرنے کے لیے رقاص کا پورا جسم تجربوں کے مطابق عمل کرتا ہے۔ ایک ہاتھ کے پچیس سے زیادہ اشارے کنایے ہیں اور دو ہاتھوں کے چودہ سے زیادہ اشارے کنایے، تحرّک کے حسن کی پہچان ہر حرکت سے ہوتی ہے۔
- رقاص ہاتھوں کی حرکتوں یا" باہو بھید (Bahubhadas) سے واقف ہوتے ہیں لہذا ہر حرکت کی معنویت سے آشنا کرتے رہتے ہیں۔
- سر کی حرکتوں یا شر بھید (Shirbhedas) کا تعلق ہاتھوں اور آنکھوں کی حرکتوں سے ہوتا ہے، سر کی تمام حرکتوں کا انحصار ہاتھوں کے تحرک پر ہے اور آنکھیں بھی ہاتھوں کے تحرک سے وابستہ ہیں۔
- گردن اور شانوں، گھٹنوں اور ٹانگوں کی ادائیں اس رقص میں اس کے فن کے مزاج اور تقاضوں کے مطابق اہمیت رکھتی ہیں۔
- پاؤں کے تحرّک اور قدموں کے مقامات جسے چاری (Chari) کہتے ہیں تجربوں کے آہنگ کے پیش نظر اہمیت رکھتے ہیں۔
- چاری کی چار قسمیں ہیں جن میں اس رقص کے جمالیاتی پہلو واضح ہوتے ہیں۔
- ''بھومی چاری'' میں فنکار زمین سے لگ کر جمالیاتی تحرّک کا احساس دیتا ہے۔
- ''آت پلوتی'' میں وہ اُچھلتا ہے اور تیز اور تیز تر تحرک کا حسن پیش کرتا ہے۔
- اپ وشٹ میں بیٹھ کر اپنے پاؤں کی حرکتوں سے آسودگی بخشتا ہے اور ''بھاری ماری'' میں گھوم کر تحرّک کے حسن کا احساس دیتا ہے۔
- منی پوری رقص میں رسوں کو بہت اہمیت دی گئی ہے، مہارس، کنج رس وسنت رس، وغیرہ اہم ہیں، کرشن اور رادھا کو رقص کا موضوع بناتے ہیں تو ان رسوں کے اظہار کو ضروری جانتے ہیں۔
- 'رس' رقص کے ساتھ "پارنگ" (Parengs) کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ یہ رقص 'رس رقص' سے پہلے پیش کیا جاتا ہے۔ ان میں برندابن پارنگ'' اور بھانگی پارنگ عوام میں مقبول ہیں۔
- منی پور رقص موسموں میں بھی تقسیم ہے۔ ہر موسم کے رقص کا مزاج اور اس کا حسن علاحدہ ہوتا ہے۔
- منی پوری رقص نے جب 'رس' کو زیادہ اہمیت دی تو نغمگی کی قدر و قیمت بڑھ گئی۔ ہر رقص کو نغموں میں ڈھالنے کی کوشش سے جانے کتنی خوبصورت جمالیاتی جہتیں پیدا ہو گئیں۔

ہندوستان کے اکثر کلاسیکی رقص کا رشتہ عوامی رقص سے ہے ایسے رقص میں عوام کے ابتدائی حسّی تجربے بھی شامل ہیں اور ساتھ ہی فطری اور والہانہ اظہار کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ اوّلین اور قدیم تجربوں کے آہنگ کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، کلاسیکی رقص نے عوامی رقص سے جہاں ابتدائی تجربوں کی شادابی حاصل کی ہے وہاں تحرّک، تنظیم اور رنگ آمیزی کی حیرت انگیز وحدت کو بھی پایا ہے۔ بلا شبہ کلاسیکی رقص کی جمالیات کا گہرا اور انتہائی معنی خیز رشتہ ہندوستان کے عوامی رقص سے ہے۔ بعض اداؤں میں تجربوں کا براہ راست اظہار اور سادگی کا حسن یہ دو ایسی بنیادی خصوصیات ہیں جن سے کلاسیکی رقص متاثر ہوا ہے۔ بعض عوامی رقص یا ان کے بعض پہلوؤں کے لیے کچھ اصول اور قاعدے مرتب ہوئے اور اس طرح رقص کا باضابطہ ارتقا ہوتا رہا۔ رقص کے ساتھ ڈھول، نقارہ، ڈمرو وغیرہ کو بھی قبول کیا گیا اور ان کے بھی قاعدے اور اصول بنائے گئے عوامی رقص کی آرائش و زیبائش اور لباس نے بھی کلاسیکی رقص کو شدت سے متاثر کیا ہے۔ اسی طرح عوامی رقص کی ڈرامائی خصوصیتوں کو بھی قبول کر کے ان میں نیا پن پیدا کیا گیا ہے۔ قبائلی رقص کی وجہ سے جمالیاتی اور رومانی تجربوں کی ایک دنیا موجود تھی مدھیہ پردیش، آندھرا پردیش، اڑیسہ اور بہار کے قبائلی رقص کی فطرت سے جذباتی اور ذہنی وابستگی اور جذبوں کے والہانہ اظہار نے ہندوستان کے کلاسیکی رقص کو متاثر کیا ہے۔ آرا کو کے

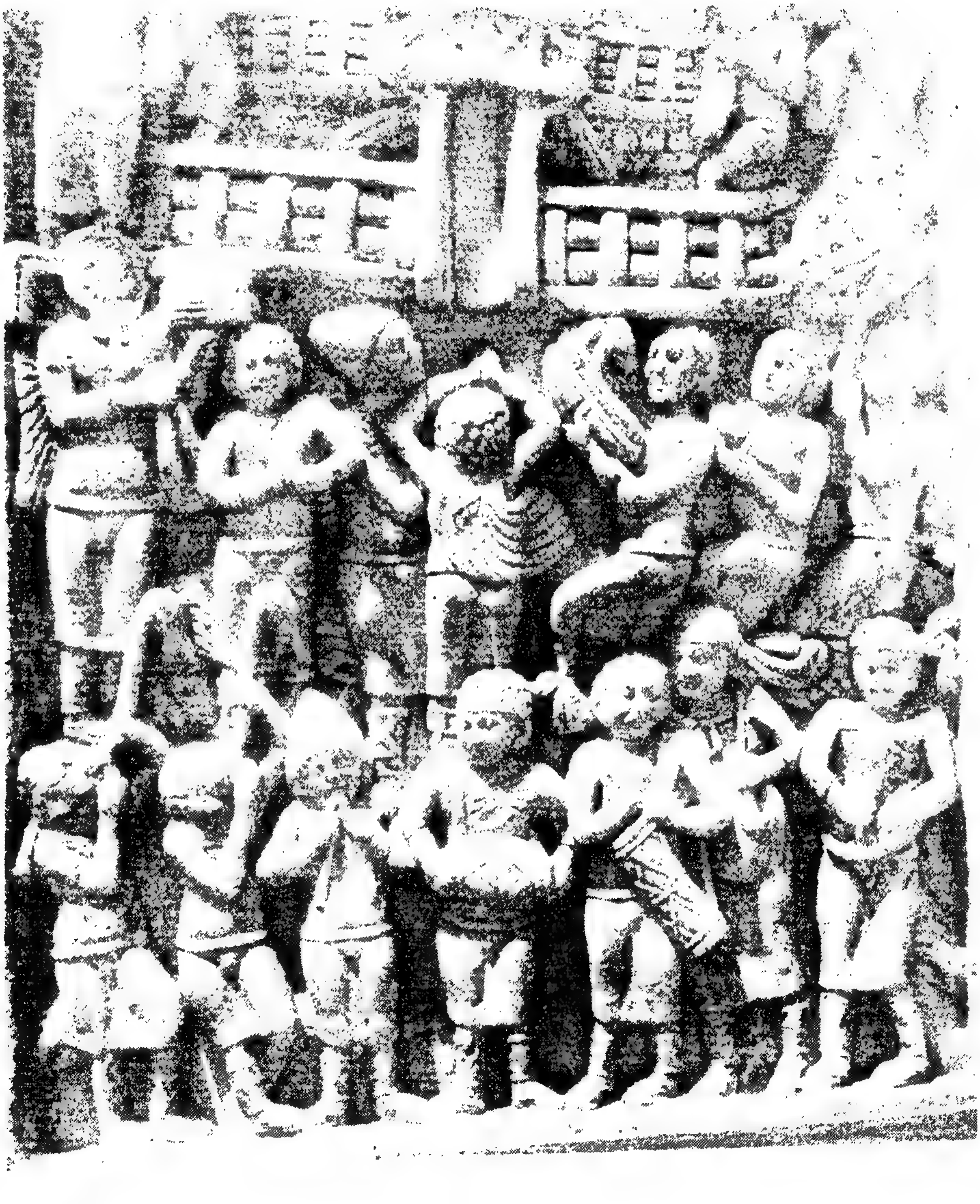
آدی باسیوں، دکن کے بنجاروں یالبادرن اور ناگاؤں کے عوامی رقص نے کلاسیکی رقص پر گہرااثر ڈالا ہے۔ آسام کے ستار.. تص سے برہم پتر کی وادی گونجتی رہی ہے، وشنویت کے اثر سے ستارہ رقص کے تجربوں میں کشادگی آئی، سنکر ادیو اور مہادیو نے کرشن کے موضوع سے اس رقص کو ڈرامائی خصوصیتیں عطا کیں۔ اڑیسہ کے "اوڈیسی (Odissi) میں مہارس (عورت) اور گوتی رس (مرد) کے ابتدائی رقص نے اساطیری مزاج کو پیش کرتے ہوئے بہتر فن کا مظاہرہ کیا۔ ناٹیہ شاستر "ابھیئے درپن" اور "ابھیئے چندریکا" وغیرہ کے اڑیہ ترجموں کے بعد اس رقص میں جو جہتیں پیدا کی گئیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ رقص خود کس نوعیت کی کشادگی کا تقاضا کر رہا تھا۔

******





موسیقی کی جمالیات

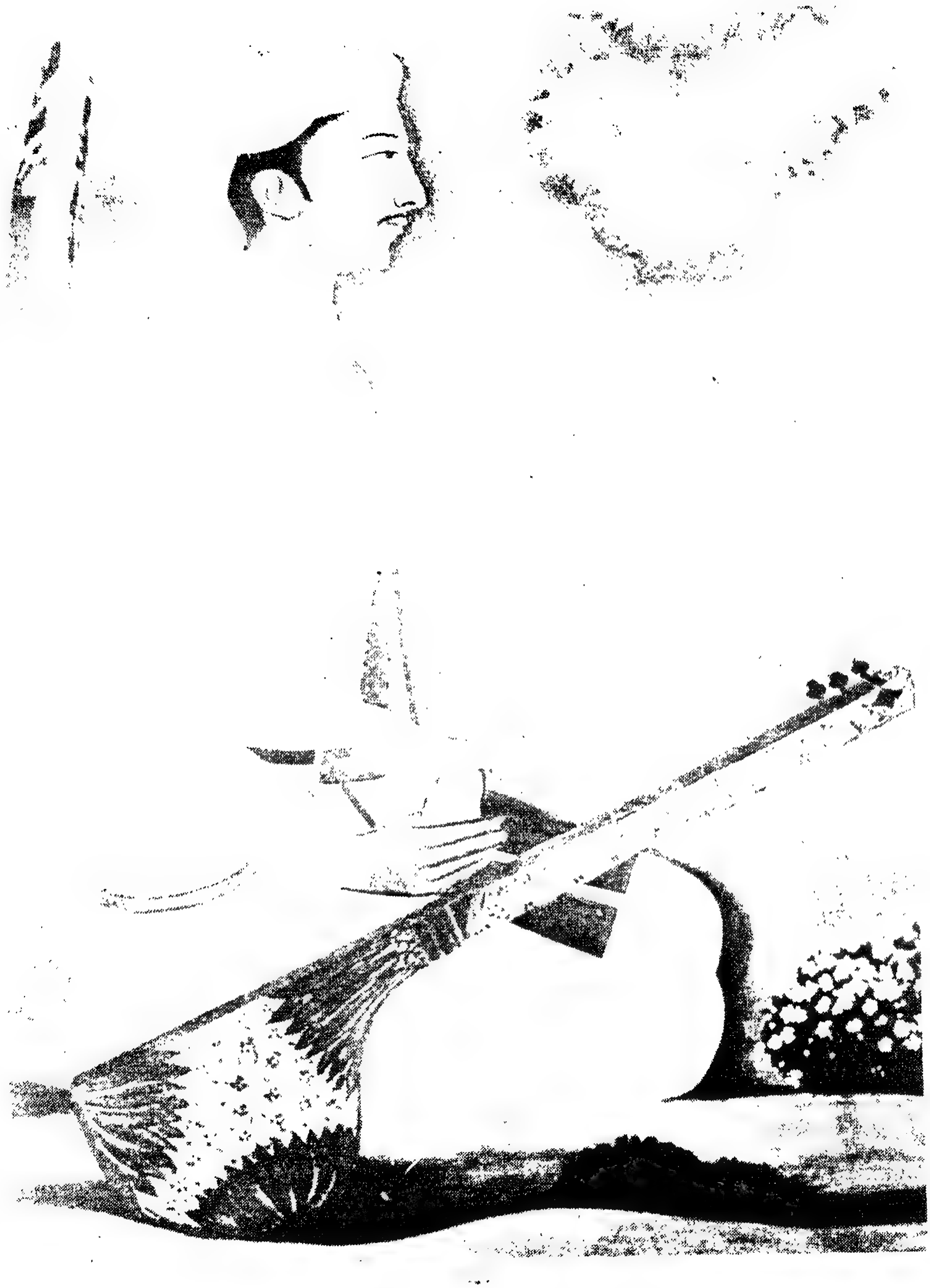


● موسیقی، فنون لطیفہ کی روح اور تخلیقی آرٹ کے باطن کا آہنگ ہے! بعض علماء اسے فنون لطیفہ اور تخلیقی آرٹ کا نقطہ عروج تصور کرتے ہیں اس لیے کہ یہ ذہن کو وقت کی زنجیروں سے آزاد کر دیتی ہیں، اس کا آہنگ زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہو کر فطرت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ آوازوں پر اس کی علامتیں فطری آوازوں سے باطنی رشتہ قائم کر کے انتہائی مجرد جمالیاتی قدروں کی تخلیق کرتی ہیں۔

رقص، مصوری، مجسمہ سازی اور فن تعمیر، سب کے باطن میں اس کا آہنگ ہوتا ہے، رقص کو موسیقی سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا، مصوری کے خاکوں اور لکیروں اور کینوس کے زاویوں میں موسیقی کی لہریں ہوتی ہیں، مجسموں کے نقوش اور فن تعمیر اور نقاشی کے اندر اس کی لہریں دوڑتی رہتی ہیں، چونکہ اس کا رشتہ انسان کے بنیادی جذبوں سے ہے اس لیے کسی بھی تخلیق کا تصور، موسیقی کے آہنگ کے بغیر کیا نہیں جا سکتا. موسیقی کی لہریں "نروس سسٹم" سے بیدار اور متحرک ہوتی ہیں، فطرت کی آوازوں سے نظام اعصابی میں تحرک پیدا ہوتا ہے اور موسیقی جنم لیتی ہے اس کی لہروں کو قبول کرنے کے لیے ذہن فطری طور پر اس لیے تیار ہوتا ہے کہ جذبات کی کسی نہ کسی سطح پر کوئی نہ کوئی آہنگ پہلے سے موجود ہے، ان لہروں کے اس آہنگ سے فطری تحرک پیدا ہو جاتا ہے۔ آوازوں کی جمالیاتی تجسیم سے جذبوں کی جمالیاتی تجسیم ہوتی ہے اور یہی موسیقی کا پیغمبرانہ عمل ہے۔

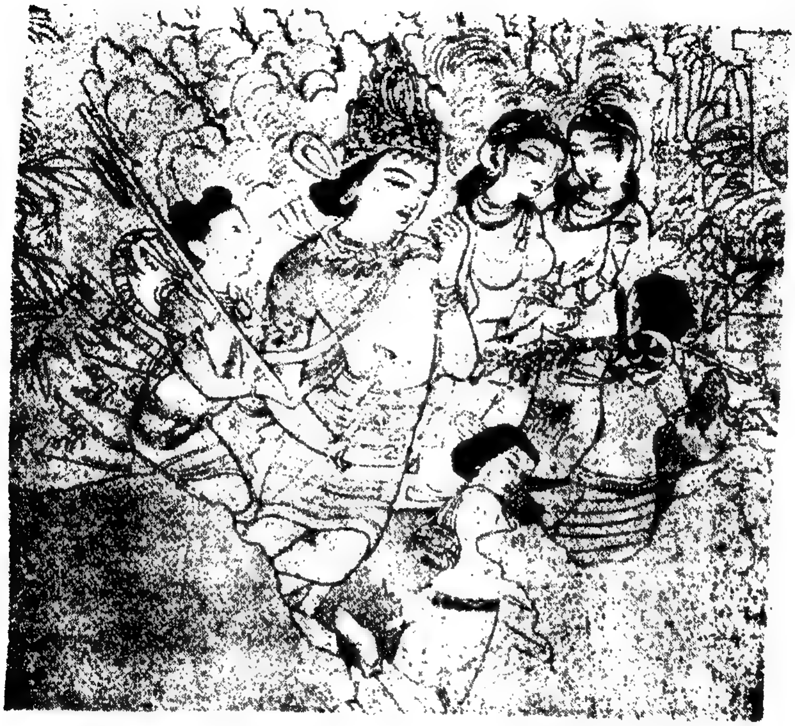
ہندوستان میں موسیقی کے فطری ارتعاشات (Vibrations) نازک، خوشنما، عمدہ اور نفیس مدارج اور مسلسل باطنی ارتقاء اور آوازوں کے زیر و بم (Pitch) پر ہمیشہ غور کیا گیا ہے کلاسیکی موسیقی اور بعض مقامی موسیقی کے سروں کی ترتیب اور آوازوں کے زیر و بم سے ماضی میں فنکاروں کی تخلیقی فکر اور موسیقی کے تعلق سے ان کے زاویہ نگاہ کی پہچان ہو جاتی ہے۔ ہندوستان کے قدیم موسیقاروں نے فطری اور احساساتی ارتعاشات میں "وقفہ" اور "زیر و بم" کا خیال رکھتے ہوئے آوازوں کی جمالیاتی تجسیم اس طرح کی ہے کہ سننے والوں کے جذبوں میں کئی رنگ پیدا ہو جاتے ہیں مختلف کیفیتیں لہراتی ہیں مابعد الطبیعاتی فکر اور کثرت میں وحدت کے جلوے کو دیکھنے کی خواہش نے جمالیاتی آسودگی اور مسرت کے لیے ارتعاشات کی تخلیقی گرفت میں لے لیا ہے اور لہروں کے تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے نفیس اور نازک مدارج قائم کیے ہیں بلاشبہ یہ بڑا کارنامہ ہے!

ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کہ جس کی بہتر نمائندگی سام وید سے ہوتی ہے ارتعاشات اور ارتعاشات کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں اور اکثر بہت ہی چھوٹی لہروں کی قدر و قیمت کا احساس عطا کرتی ہے۔ رگ وید، کے نغموں کے آہنگ اور ان کے ارتعاشات کے زیر و بم کے حسن کو سام وید نے سمجھایا اور اس کے بعد ہی ہندوستان کے رشی منیوں اور عارفوں نے موسیقی کے رموز کو سمجھنا اور سمجھانا شروع کیا، نارد، سویتی، بھرت، ویساکھل اپاریہ، کشیپ، سردوالا، ہرش، بھٹ لوللت اور ابھنیو گپت، انجنے اور دوسرے کئی رشیوں اور عارفوں نے ساز آلہ موسیقی، راگ، رس، سُر امدار، دھنوں کی ترسیم وغیرہ پر اظہار خیال کیا اور اپنے بہتر بھٹ، تجربوں سے آشنا کیا، فطرت کے آہنگ کا شعور غیر معمولی تھا، سناٹے اور خاموشی کا آہنگ ان کے تجربوں میں شامل ہوا تو پھولوں اور پتوں پر ٹپکتے ہوئے پانی کے قطروں کا آہنگ بھی ان کا تجربہ بنا. ان بزرگوں نے پہلی بار بتایا کہ موسیقی حسیات کے اظہار کا عظیم تر ذریعہ ہے۔ حسی سطح پر جمالیاتی ہیئت کی تشکیل و ترتیب کے اس عمل نے موسیقی کو شعری تجربوں سے بلند کر دیا، جذبوں کے آہنگ کا اظہار اس طرح ہوا جیسے روح کی گہرائیوں میں نغمہ ریز لہروں کی ہلچل سی ہو اور یہ لہریں کسی رکاوٹ کے بغیر ظہور پذیر ہوئی ہوں۔



میاں تان سین

'اوم' کے جپ سے آہنگ کے رس کا جو احساس عطا کیا گیا وہ انتہائی غیر معمولی تھا۔ 'اوم' کے حسّی تصور نے ایک دائرے میں تمام حسن اور تمام مسرتوں اور تمام لذتوں کو سمیٹ لیا ہو جیسے! یہ دائرہ ایک عظیم تر سرچشمہ کی صورت جلوہ گر ہوا جس سے ہر لمحہ زندگی کی نغمہ ریز لہریں نکلتی ہیں۔ 'اوم' کے آہنگ نے پوری کائنات کی وحدت کا احساس دیا۔ ایک اور صرف ایک ایسا چکر ہے کہ جس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام، باطن اور کائنات کے آہنگ کی ایسی جمالیاتی وحدت کی دوسری مثال آسانی سے نہیں ملتی۔ شیو کا پیکر ایسی عظیم، تہہ دار اور معنی خیز دائرے کی علامت ہے جو اس جمالیاتی وحدت کے آہنگ کو صرف مختلف انداز سے سمجھاتا ہی نہیں بلکہ وہ خود اس آہنگ کی تجسیم بن جاتا ہے۔ ابھنو گپت نے موسیقی کی جمالیات کا رشتہ اسی سرچشمہ سے قائم کیا ہے۔ نغموں اور آوازوں یا آہنگ کے پیش نظر کائنات بظاہر دو صورتوں میں نظر آتی ہے، ایک صورت اظہار آہنگ (Vacaca) کی ہے اور دوسری صورت ان اشیاء و عناصر کی کہ جن کے لیے اظہار آہنگ (Vacya) ہے۔ اظہار آہنگ یا اظہاری آوازوں میں آزادی ہے اور دوسری صورت شعور کی افضل ترین روشنی کی فطرت کا اظہار (Prakash)! کائنات اور ابدی حسن یا خالق کے گہرے اور اس رشتے کے وحدت کے شعور سے نغمہ ریز لہروں کا عمل جاری ہے۔ خود ابدی حسن یا خالق آزادی اور شعور کی افضل ترین روشنی اور تمام نغموں آوازوں اور آہنگ کی وحدت کا جلوہ ہے۔ ابدی حسن یا خالق کا تحرّک نغموں کو بکھیرتا رہتا ہے اور سچائی یہ ہے کہ کائنات اور خالق کائنات ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں ہیں۔ روح کی گہرائیوں میں جو نغمہ ریز لہریں ہیں اور کائنات میں آوازوں کا جو ہجوم ہے وہ سب خالق کی نغمہ ریز لہروں اور ان کے باطن کی آوازوں سے رشتہ رکھتے ہیں۔ جب آہنگ اور آہنگ سے رشتہ تلاش کرنے کی عارفانہ یا فنکارانہ کوشش ہوتی ہے تو اعلیٰ ترین موسیقی جنم لیتی ہے، موسیقی آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی عظیم تر علامت ہے!



پرواز کرتے ہوئے موسیقار (اجنتا غار 17)

وقت کا میکانکی تصور ٹوٹ گیا!

موسیقار، آنند اور آنند کے رشتے کی بازیافت کرتا رہتا ہے، دونوں کی ہم آہنگی سے آوازوں کی وحدت (Vimaras) جنم لیتی ہے، یہ وحدت لطیف اور نازک ہے۔ موسیقی کے ارتعاشات سے اس کی لطافت خوشبو کی مانند پھیلتی ہے۔

'آنند' کی اصطلاح کی عظمت کا احساس اس وقت حد درجہ بالیدہ ہو جاتا ہے جب ہندوستانی جمالیات، میں "بندو" کی پر عظمت اصطلاح سے اس کا رشتہ قائم ہوتا ہے۔ 'بندو' کائنات کی تمام آوازوں کا مرکز اور سرچشمہ ہے لہذا موسیقی کا سرچشمہ بھی یہی ہے۔ کائنات کی تخلیق اور تمام اشیاء و عناصر کی تخلیق 'بندو' کی مرہون منت ہے۔ کائنات کی تمام آوازوں اور اس کی لہروں کو اسی نے خلق کیا ہے، ایشور، شکتی اور ودیا وغیرہ یہ سب اسی کی علامتیں ہیں یہ سب عظیم تر مسرتوں اور عظیم تر آنند کے استعارے ہیں جن سے موسیقی باطنی رشتہ رکھتی ہے۔ انسان کی نغمہ ریز لہریں اور ان لہروں کے تمام ارتعاشات اپنے اسی مرکز اور سرچشمے کی جانب لوٹتے ہیں اور اس پراسرار تخلیقی عمل میں بڑا آنند ملتا رہتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں سب سے لطیف آواز کو 'ندا' کہا گیا ہے۔ 'ندا' بندو کی ہی ایک جمالیاتی کیفیت ہے۔ جسے خالق کائنات نے بندو ہی میں خلق کیا ہے۔ آوازوں کی وحدت کا شعور اسی نے عطا کیا ہے جس کی وجہ سے انسان میں موسیقی کی خوبصورت ترین لہروں کے ساتھ 'بندو' کی جانب لوٹ جانے اور اس سے ہم آہنگی قائم کرنے کا تحرک پیدا ہوتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں 'آنند' کا لمس کسی پراسرار جادو کی مانند اس طرح پھیلا ہوا ہے کہ تخلیقی عمل میں المیہ یا ٹریجڈی کا کوئی گہرا احساس نہیں ملتا۔

ہندوستانی فنون لطیفہ میں 'یوگ' اور خصوصاً کنڈلی یوگ' نے نمایاں حصہ ادالیکیا ہے۔ یہاں صرف اس بات کی جانب اشارہ کرنا ضروری ہے کہ رقص، موسیقی اور فن تعمیر وغیرہ میں شیو شکتی کے شعور کے نتیجے سے اوپر اٹھنے، ابدی حسن سے رشتہ قائم کرنے اور مکان کو افقاً (Horizontally) گرفت میں لینے کی عجیب و غریب طاقت حسی سطح پر عطا کی ہے۔ شکتی نیچے سے اوپر کی طرف بڑھتی ہے اور شیو کی لامحدودیت میں جذب ہو جاتی ہے۔ یہ شکتی سانپ کی مانند کنڈلی مارے بیٹھی رہتی ہے اور تحرک پاتے ہی اوپر کی جانب بڑھتی ہے، یہ حسی تصور بلاشبہ جنگل کی تہذیب کی دین ہے جس نے وسعت اور بلندی کے آرچ ٹائپس کو شدت سے بیدار اور متحرک کیا ہے، راگوں کی ترتیب، تال کی صورتوں، آوازوں کے حجم (Volume) اور اُن کے زیر و بم 'بہاؤ' عروج کی مختلف سطحوں پر ان کے عمل تیزی سے اوپر اٹھنے کے انداز اور نقطہ عروج پر پہنچنے کے عمل کے علاوہ تنفس کی رفتار وغیرہ پر غور کیا جائے تو یوگ اور خصوصاً کنڈلی یوگ کے بیش قیمت کردار کا بخوبی اندازہ ہو جائے گا۔

ہندوستانی جمالیات نے موسیقی کے آہنگ کے ساتھ گیتوں کے بول اور موسیقاروں کی آوازوں کو بھی بڑی اہمیت دی ہے اور بعض ایسے خیالات بھی ملتے ہیں کہ جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ نغمہ، گیت اور موسیقاروں کے بول، قدیم فنکاروں کے ہاں زیادہ اہم ہیں کہا گیا ہے کہ رقص کے فن کے بغیر مصوری اور مجسمہ سازی ممکن نہیں موسیقی کے بغیر رقص کا وجود بے معنی ہے اور نغموں اور نازک اور نفیس آوازوں کے بغیر موسیقی کا تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ ہندوستانی جمالیات نے موسیقی کی کائناتی اور آفاقی لہروں کو اہمیت دی ہے، اس کے ساتھ ہی باطن میں ان لہروں کو محسوس کرنے کی فطری صلاحیتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ بتایا ہے کہ ان سے باطن کی مختلف سطحوں پر رد و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اس سچائی کو سمجھایا ہے کہ موسیقی کی لہروں کے شعور ہی سے دوسرے فنون میں روح پرور کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں۔

ان فنون کے آہنگ پر موسیقی کا آہنگ شدت سے اثر انداز ہوتا ہے، صوتی اجزا کی لذت بخش اور لذت انگیز کیفیتوں کے بغیر فنون میں عظمت اور گہرائی پیدا نہیں ہو سکتی، دوسرے فنون کے مقابلے میں موسیقی، جادو سے زیادہ قریب ہے لہذا شاعر کے لفظوں، استعاروں اور پیکروں، مصوری کی لکیروں اور رنگوں، سنگ تراشی اور مجسمہ سازی کی علامتوں اور فن تعمیر کی سادگی اور پرکاری میں جب موسیقی کی لہریں جذب ہوتی ہیں تو وہ آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے جمالیاتی آسودگی پانے کا سلسلہ صدیوں میں پھیل جاتا ہے، اس بنیادی حقیقت پر بھی نظر رہے کہ

آواز، بول الفاظ ان کے زیر و بم اور ان کے نفیس مداروں سے موسیقی میں سوز و گداز کی آمیزش ہوتی ہے۔ خالص آفاقی اور کائناتی لہروں کا بھی احساس ہے اور ساتھ ہی انسانی کی آوازوں کی حسین آمیزش کا شعور بھی ہے۔

موسیقی کے جادو کا اثر جتنا بھی عارضی ہو حقیقت یہ ہے کہ 'نروس سسٹم' پر اس کے اثرات ہوتے ہیں اور دوسرے فنون میں جذب ہو کر اس کی قدر و قیمت بڑھ جاتی ہے۔ موسیقی کی لہروں اور اس کے سروں سے فنون لطیفہ کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا ایک تازہ جمالیاتی رجحان اور زاویہ نگاہ ابھرا ہے جو جذبات کے جوش اور تحرک، جذباتی اور لاشعوری پیچیدگیوں، باطنی کیفیتوں، جنسی آرزومندی، ہیجانوں کے ابھار اور ان کی ترتیب اور ارتعاشات کے مدارج وغیرہ کے پیش نظر ایک اہم ترین نفسیاتی جمالیاتی رجحان ہے یا زاویہ نگاہ ہے۔ شاعری، مصوری، سنگ تراشی اور فن تعمیر کے جلال و جمال اور کلاسیکی تخلیقی کارناموں کو دیکھنے کا انداز اس کی وجہ سے بدل کر رہ گیا ہے۔ اجنتا کی تصویروں کے بہتے ہوئے پیچ و خم اور نٹ راج اور بدھ کے پیکروں کی نغمہ ریز لہروں اور مجسم نغماتی کیفیتوں کی پہچان اس زاویۂ نگاہ سے ہوتی ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان تصویروں اور پیکروں نے موسیقی کی جانے کتنی نامعلوم آفاقی لہروں کو جذب کر لیا ہے۔

موسیقی جذبات کا براہ راست والہانہ اظہار ہے۔ جنگل کے پراسرار اور خوبصورت ماحول سے اس کا رشتہ ہے۔ اس نے اسی ماحول میں ہیجانات کو ابھارنے میں مدد دی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی اپنی قوت بے پناہ ہے جس کی وجہ سے جنگل کی آوازوں اور نغموں سے ابتدائی موسیقاروں اور مغنیوں کا باطنی تعلق قائم ہوا ہے اس کی وجہ سے جانے کتنے جذبوں، ہیجانی اور لمحاتی کیفیتوں کا اظہار ہوا۔ جنگل کی متنوع آوازوں نے تحرک پیدا کیے اس لیے کہ ان کے اثرات جسم اور روح پر ہوتے تھے، موسیقی نے روشنی، تاریکی، غم، محبت، حسد، سکون، انتشار، پتوں، جھرنوں اور آبشاروں، ندیوں، پرندوں اور جانوروں کی آوازوں اور درختوں کے سکون و انتشار اور بدلتے ہوئے موسموں کو سمیٹ لیا اور تخلیقی لہروں اور سروں میں جذبوں کو مختلف رنگوں کے ساتھ پیش کیا اور ہر آہنگ میں نشے کی کیفیت پیدا ہو گئی۔

رگ وید کے نغموں اور منتروں کے آہنگ سے ویدوں کی تخلیق سے قبل کے نغمات اور آہنگ کی بہت حد تک پہچان ہو جاتی ہے۔ ہندوستانی نغموں کی دو معروف کتابوں "اوہائے گان" اور "ارنیائے گان" میں جنگلوں کے پراسرار رومانی اور خوبصورت ماحول اور روشنی اور گہری تاریکی کے تجربوں کے نغمے ملتے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ یہ دونوں کتابیں "سم وید" کے زمانے کی ہیں، ممکن ہے یہ خیال درست ہو لیکن ان کے نغموں کا رشتہ جنگل کی تہذیبوں سے ہے، اس دور میں ان کا تحفظ یقیناً بڑا کارنامہ ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ ذہنی اور جذباتی وابستگی کی وجہ سے یہ نغمے بعد کے ادوار میں بھی مقبول رہے ہوں گے۔ ہندوستانی جمالیات میں سنگیت کا رشتہ برہما، شیو، وشنو، بھرت، نارد، مہادیو وغیرہ سے قائم ہے۔ رقص کی طرح اسے بھی ایک ابدی کائناتی اور آفاقی کردار عطا کیا گیا ہے اور مابعد الطبیعاتی رومانی فکر نے اس فن میں بھی کائنات اور اس کے آہنگ کو سمیٹ لیا ہے۔

ہندوستانی موسیقی میں سات بنیادی سروں کی تخلیق میں تین ہزار سے زیادہ راگوں کی ترتیب بیس سے زیادہ سُتریوں اور سو سے زیادہ تال کی صورتوں میں جہاں آواز کے حجم (Volume) زیر و بم (Pitch) بہاؤ زور، دھیمے پن اور فطری رفتار (Natural Accelerations) وغیرہ کا مکمل خیال ملتا ہے وہاں جذباتی سطح پر صوتی تخفیف (Diminution) آواز کو عروج کی مختلف سطحوں پر ڈھیلا کرنے (Relaxation) کے عمل 'تیزی سے آگے بڑھنے (Onrushes) اور نقطۂ عروج پر جانے کے انداز اور رفتار (Pace) تنفس کی رفتار اور تنفس کی کیفیتوں پر بھی نظر ہے، اس طرح ہندوستانی موسیقی ایک باوقار جمالیاتی اظہار اور پروقار عمل کی صورت جلوہ گر ہوتی ہے۔

شدید مذہبی فکر اور ہمہ گیر مذہبی رجحان سے ہندوستان کے آچاریوں اور تخلیقی فنکاروں نے سچائی یا حقیقت کے جوہر کو اس طرح پایا تھا کہ یہ

شئے کے باطن اور اس کی خوشبو میں ہوتا ہے۔ سچائی یا اس کے جوہر کی تلاش اس کے چھلکے یا خول سے بے سود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی میں تخلیقی قوت نے ایسے پراسرار معجزوں کو دکھایا ہے کہ دوسری مثال نہیں ملتی۔ سروں اور راگوں میں مجرد سچائیوں کی پیش کش خود ایک معجزہ ہے اس عمل پر غور کیجئے جو تخلیقی سچائی کے لیے باطن میں پراسرار منزلوں سے گزرتا ہے اور مجرد آوازوں کو دریافت کرتا ہے، تلاش و جستجو اور دریافت کا یہ عمل صدیوں میں پھیلا ہوا ہے۔ ہندوستانی موسیقاروں نے جامد بیانیہ اور خارجی طور پر ظاہر ہونے والی عام باتوں سے پرہیز کیا اور جذبوں کے آہنگ سے دلچسپی لی اور نغموں سے ایسے دائروں کی تخلیق کی کہ جن میں کائنات کے آہنگ کی لہریں جذب ہوتی محسوس ہوئیں، آہنگ اور آہنگ کی وحدتوں کے جانے کتنے جلوے نغموں کے دائروں میں موجود ہیں یہ بڑا غیر معمولی کارنامہ ہے۔

ہندوستانی موسیقی بھی رقص کی طرح ''یوگ'' کی ایک خوبصورت ترین جہت ہے کہ جس میں بار بار ایک ہی عمل یا آہنگ یا آواز کی بار بار ایک ہی صورت ابھرتی ہے اور لطیف تھکن کا احساس بھی آسودگی بخشتا ہے۔ ایک ہی عمل اور ایک ہی آواز کی جانے کتنی جہتیں پیدا ہوتی ہیں ایک ہی بول سے نہ جانے کتنی لہروں کا احساس ہوتا ہے ان سے جو تھکن ہوتی ہے اس سے ذہنی آسودگی ملتی ہے، شانتی اور موکش (Moksha) یعنی ذہنی سکون اور ذہن کی آزادی کے تصورات بنیادی سطح پور موجود ہیں۔

ان ہی باتوں کے پیش نظر ڈاکٹر آرنلڈ بیک (Arnold Bake) نے اپنی تصنیف (The New Oxford History of Music) میں یہ کہا ہے کہ ہندوستانی موسیقی کو علاحدہ کر دیا جائے تو ہندوستان کا تمدن اپنے تمام فلسفوں کے ساتھ ٹوٹ جائے گا۔ ہندوستانی تفکر سے اس کا ایک گہرا باطنی رشتہ ہے موسیقی کے بغیر ہندوستانی تہذیب و ثقافت کا تصور پیدا نہیں ہوتا، ہندوستانی موسیقی نے بدلی ہوئی تہذیبی قدروں کے سامنے اپنی بے مثال لچک اور اپنی سیال کیفیت دونوں کا گہرا احساس دیا ہے۔ راگوں کے معاملے میں ہر عہد میں محتاط رویہ ملتا ہے، راگوں کا تعلق بنیادی احساس اور جذبے سے ہے لہذا ان کی انفرادیت مجروح نہیں ہوئی، مختلف فنکاروں نے راگوں کو اپنی اپنی جمالیاتی حس اور اپنے اپنے وژن کے مطابق قریب کیا ہے لیکن سچائی اپنی جگہ پر رہی ہے اگرچہ جہتیں پیدا ہوتی رہی ہیں۔

ارتعاش، مدارج، زیر و بم اور مسلسل ارتقائی صورت میں جذبوں کا آہنگ وقت کے میکانکی تصور کو توڑ دیتا ہے۔ گیان اور عبادت کے گہرے تاثر کی وجہ سے ارتقاء کے تسلسل کا ایک نہ رکنے والا عمل جاری ہو جاتا ہے اور اس عمل میں مختلف اور متضاد ہیجانات میں پراسرار وحدت پیدا کرنے کی خواہش جمالیاتی آسودگی عطا کرتی رہتی ہے۔ ہندوستانی موسیقی کی جمالیات کا یہ پہلو توجہ چاہتا ہے۔ یہ خواہش اس وقت اہم ہو جاتی ہے جب تضادات (Contradictions) کو ایک دوسرے میں جذب کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔

ہندوستانی تفکر نے اس بات کو بڑی اہمیت دی ہے کہ انسان کی عظمت کی پہچان تضادات کی وحدت کے عمل سے ہوتی ہے، روحانی اور نفسی سطح پر یہ وحدت پیدا ہوتی ہے۔ الاپ ہی سے محسوس ہونے لگتا ہے کہ مختلف اور متضاد ہیجانات میں پراسرار وحدت پیدا کرنے کی خواہش بیدار ہو گئی ہے اور دروں بینی کا عمل شروع ہو گیا ہے ارتقاء کے تسلسل کے نہ رکنے والے عمل میں وقت کی رفتار تیز ہو جاتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وقت سیدھی لکیر نہیں بلکہ ایک پراسرار چکر ہے، ایک پراسرار دائرے کے بعد دوسرا پراسرار دائرہ جنم لیتا جا رہا ہے جس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام! رقص اس طرح موسیقی سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ موسیقی کے 'تال' ہی سے اس کا رشتہ شروع ہو جاتا ہے نٹ راج کائنات کی تخلیقی جبلت کا سرچشمہ بن کر نغمہ ریز قوت اور نغمہ آمیز لہروں کی علامت بنتے ہیں، موسیقی میں بھی رقص کے پانچ آہنگ موجود ہیں یعنی کائنات کی تخلیق اور اس کے ارتقاء کے عمل کا آہنگ (شرسٹی) تمام حسن و جمال کے ساتھ کائنات اور اس کے قیام کا آہنگ (سیتھی) کائنات اور اس کے عناصر کو بکھیر دینے کے عمل کا آہنگ (سم ہار) کائنات اور اس کے عناصر کو باطن میں سمیٹ لینے کے عمل کا آہنگ (تیر بھو) اور کائنات اور اس کے عناصر کو آزاد کرنے اور ہر شئے کو اعلیٰ ترین سطح

پر لے جانے کے عمل کا آہنگ (انوگرہ نروان!) ہر فنکار اپنے اپنے طور پر انہیں پیش کرتا ہے، آوازوں کو آزاد چھوڑنے اور انہیں پھر سمیٹ لینے اور پھر آزاد کرنے کے عمل میں ہندوستانی موسیقی کا جمالیاتی نظام ابھرتا ہے، راگوں کی جذبی کیفیتوں اور ان کی تہوں کے کھلنے کے عمل میں اس سچائی کا جوہر ہے۔ گیان اور تپسیا کے تصورات کی وجہ سے ہندوستانی موسیقی میں اظہار کا معاملہ مختلف ہو جاتا ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے باطن کی جانے کتنی سطحوں پر وجود پگھلتا جا رہا ہے۔ ''یوگ'' نے سادھن کا جوہر عطا کیا ہے جس کی وجہ سے راگوں کی لہریں زماں و مکاں کی زنجیروں کو توڑ کر وقت کی پر اسرار مجرد کیفیتوں سے رشتہ قائم کرلیتی ہیں اور مجرد بن جاتی ہیں، راگوں میں وہ تمام رس موجود ہیں جن کا ذکر کیا گیا ہے۔

ہندستانی موسیقی کی ابتدائی صورتوں کا رشتہ بھی اسطور سے قائم کیا گیا ہے۔ دیوی دیوتاؤں کے ایسے کتنے قصے ہیں کہ جن کو موسیقی سے سمجھایا گیا ہے۔ سنگیت کے مفاہیم کی وضاحت کے لیے بھی بعض اہم حسّی پیکر تراشے گئے ہیں۔ راگ راگنیوں کو حسّی سطح پر پیکروں کی صورتوں میں محسوس کیا گیا ہے۔ آریوں اور غیر آریوں کے جمالیاتی تجربوں کی آمیزش سے ہندوستانی موسیقی نے ارتقاء کی منزلیں طے کی ہیں۔ ویدوں کی کائناتی فکر میں ''ورون'' یا 'آکاش' کی جو اہمیت ہے ہمیں معلوم ہے ورون یا آکاش تخلیق کی سب سے پہلی صورت ہے، اسے حسی سطح پر ایک دیوتا کی صورت محسوش کیا گیا اور اس کے بعد اپنی بہتر خصوصیتوں کے ساتھ یہ پیکر سامنے آگیا۔ تانتروں کے دور میں ویدوں کے بعض دیوتاؤں کو آوازوں کی صورتیں عطا کی گئیں ان میں 'ورون'' یا آکاش، بھی آوازوں کی صورتوں میں ظاہر ہوا۔ ان صورتوں کو ''ورون'' بیجاس'' کہتے ہیں۔ آکاش یا ورون کی اہمیت کم و بیش وہی ہوگی جو ''ورن پرتیماؤں'' کی اہمیت ہے۔ ''ورن پرتیما'' رنگوں کے پیکر ہیں آوازوں اور رنگوں کے پیکروں کے بعد ہی مورتیاں بنی ہیں مورتی پرتیما کا رشتہ آوازوں اور پیکروں سے بہت ہی گہرا ہے اسی طرح آریائی اسطور کا 'متر' (آفتاب) اپنی صوتی تصویر کے ساتھ اجاگر ہوا۔ متر کا ورن بیج پنچم ہے اور اسی کے بعد سروں اور راگوں کی تخلیق شروع ہو گئی اور اچاریوں اور فنکاروں نے سنگیت کے اصول بنانے شروع کیے، موسموں اور زراعتی زندگی نے اس سلسلے میں نمایاں کردار ادا کیا، بھیرو، میگھ، پنچم، نٹ تارائن، سری اور وسنت جیسے بنیادی راگوں کا ان سے گہرا رشتہ ہے، موسموں سے راگوں کے رشتے کا ذکر غالباً سب سے پہلے نارد کی تخلیق ''سنگیت مکارنڈا'' میں ملتا ہے۔ چھ راگوں کو چھ موسموں سے وابستہ کیا گیا اور یہ تمام راگ اپنی خصوصیات کے ساتھ قائم رہے، ان میں کسی نے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ دھرتی سے گہرے رشتے کی وجہ سے یہ راگ وجود میں آئے، بھیرو راگ کا تعلق شیو کی عبادت سے ہے، یہ بھی ایک خاص موسم کا راگ ہے جب ہلکی سردی پڑنے لگتی ہے اور کھیتوں کی زرخیزی اپنے جلوے دکھاتی ہے تو یہ راگ آوازوں کے ارتعاشات زیر و بم اور فطری رفتار اور صوتی تخفیف (**Diminution**) سے زرخیزی کا شعور بھی عطا کرتا ہے۔ تانتروں کے دور میں ''شیو'' کی جگہ درگا نے لے لی اور شیو کی عبادت بیساکھ کے مہینے میں ہونے لگی، اساڑھ اور ساون میں میگھ راگ کی اہمیت ہوئی، بارش، دھرتی سینچتی ہے اور بے پناہ مسرتوں کا اظہار کیا جاتا ہے ''وسنت راگ'' کا تعلق بہار کے موسم سے ہے۔ پنچم راگ کا تعلق بہار اور خزاں دونوں سے ہے، بنیادی راگوں سے راگنیوں کا بھی جنم ہوا اور لوک گیتوں نے انہیں اپنے طور پر جذب کر کے علاقائی انفرادیت بھی عطا کی۔

معاملہ صرف موسموں کا نہیں ہے بلکہ وقت اور لمحوں کا بھی ہے، ہندوستانی موسیقاروں نے تمام لمحوں کے گرد راگوں کا گھیرا سا ڈال دیا ہے، لمحوں کے ساتھ ایک صوتی چکر کے بعد دوسرا صوتی چکر شروع ہو جاتا ہے۔ راگوں اور راگنیوں کے لیے وقت بھی مقرر ہیں اور وقت کے مطابق آہنگ کی ترتیب ہوئی ہے۔ 'راگ بھوٹ 'راگ مالوا' اور ''سدھاکسکا'' راگ کے مطالعے سے لمحوں کے مطابق آہنگ کی ترتیب کا احساس مل جاتا ہے۔ آہنگ کی ترتیب اور آوازوں کے زیر و بم میں جذبہ، احساس اور ہیجانات کا احساس انتہائی گہرا ہے۔ ان کی وجہ سے ہر راگ صوتی تصویر بن کر ابھرتا ہے۔ سنگیت کی ترتیب میں انسانی نفسیات کا جو خیال ہے اسے محسوس کر کے حیرت ہوتی ہے۔ درباروں کے دلچسپ ماحول کی وجہ سے رفتہ رفتہ راگوں اور وقت اور لمحوں کا رشتہ ٹوٹتا گیا، سنگیت کو اہمیت دیتے ہوئے کسی بھی راگ کو کسی بھی وقت الاپنے کی کوشش ہوئی مثلاً بھوپالی، صبح کا راگ نہ

نہ رہا بلکہ شام کا راگ بن گیا، شمالی ہند میں تبدیلیاں زیادہ ہوئی ہیں، جنوبی ہند کے فنکاروں نے وقت اور لمحوں کے پیش نظر مناسب راگوں کے تحفظ کا ہمیشہ خیال رکھا ہے یہی بھوپالی راگ جسے جنوبی ہند کے موسیقار "موہنا" کہتے ہیں اب بھی صبح کا راگ ہے۔

کلاسیکی موسیقی نے "علامتی موسیقی" کو شدت سے متاثر کیا ہے اسی طرح جس طرح علاقائی موسیقی اور سنگیت نے مختلف عہد میں کلاسیکی موسیقی کو متاثر کیا ہے۔ اس آویزش اور آمیزش سے ہندوستانی موسیقی کی جانے کتنی جہتیں پیدا ہوئی ہیں بنیادی رسوں (Rasas) کے شدید احساس کے ساتھ جو جہتیں پیدا ہوئی ہیں ان میں چند یہ ہیں۔

جذباتی، جنسی، ولولہ انگیز، پر جوش، اور پگھل جانے والی!

- خواب آور، نرم خوشگوار، مابعد الطبیعاتی مدھم، ماورائی، درد آشنا، شیریں، تجریدی، پر سکون!
- المناک، غم ناک، دھندلا، حسرت انگیز، رقت انگیز، پر درد، سوگوار۔!
- مسرت آمیز، تجسس آمیز، شوخیوں سے بھری ہوئی!
- پر وقار، عظیم تر، ارفع، اعلیٰ، پر عظمت، سنجیدہ!
- ہیجان انگیز، سنسنی خیز، جذبوں کو ابھارنے والی!

سر تیوں کے مطالعے سے انفرادی اور اجتماعی سطحوں پر جانے کتنی جہتیں پیدا ہوئی ہیں ہر جہت میں امتیازی وصف کے باوجود 'کل' میں جذب ہو جانے کا رجحان ملتا ہے۔ کثرت کے جلوے اپنی خوبصورتی کا احساس عطا کر کے وحدت کی طرف بڑھتے ہیں اور آہستہ آہستہ ایک وحدت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں!

ہندوستانی موسیقاروں نے آنند (Ananda) کو بڑی اہمیت دی ہے۔ انہوں نے موسیقی میں آنند کو برہم (Brahman) تصور کیا ہے۔ موسیقی رحمت ہے جمالیاتی انبساط عطا کرتی ہے، انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر داخلی توازن پیدا کرتی ہے۔ آہنگ کی ہارمونی (Harmony) سچے حسن کا احساس بخشتی ہے۔ موسیقی سنتے ہوئے حسن کا احساس ہوتا ہے اور جب حسن کا مکمل احساس مل جاتا ہے تو آنند حاصل ہوتا ہے موسیقی کا حسن ایسا ہے کہ اسے شدت سے محسوس بھی کیا جا سکتا ہے اور ذہن اس کی مختلف تصویریں بھی خلق کر سکتا ہے۔ ہندوستانی موسیقی کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ وہ حسن کا احساس عطا کر کے ذہن کو اتنا زرخیز بنادے کہ ذہن خود مختلف تصویریں خلق کرنے لگے۔ موسیقی کا میڈیم احساساتی ہے۔ موسیقی کا آہنگ احساس کو چھوتا رہتا ہے، اس کی مٹھاس لذت دیتی ہے۔ ایک جمالیاتی اصطلاح استعمال ہوتی رہی ہے مدھریہ، (Madhurya) جس کا مفہوم یہ ہے کہ جہاں مٹھاس اور شیرینی ہے وہاں وقار بھی ہے، موسیقی کی اٹھان سے مٹھاس اور شیرینی کے ساتھ وقار کی پہچان ہوتی ہے۔ دل کو پگھلانے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور جذبات شدت سے متاثر ہوتے ہیں۔ ہندوستانی موسیقی میں دھرپد، خیال، ٹھمری اور "ٹپہ" پر نظر رکھیں تو مدھریہ کی معنویت کی وضاحت ہو جائے گی۔

ہندوستانی موسیقی نے رس (Rasas) کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ 'رس' کے ساتھ 'لذت' کا تصور وابستہ ہے۔ رس کے بغیر زندگی اور اس کے جمال کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ یہ دھرتی رسوں سے بھری ہے، اپنشدوں نے معبود حقیقی کو 'رس' سے تعبیر کیا ہے۔ ہر جانب ٹپکتے ہوئے رسوں سے آنند ملتا ہے، بھرت نے موسیقی میں 'رس' کا ہونا ضروری جانا ہے۔ ہندوستانی موسیقاروں کے خیالات سے ہندوستان میں موسیقی کے کلچر کی ایک ٹھوس بنیاد قائم ہوئی ہے۔ ہندوستانی ماہرین اور موسیقاروں نے راگ، راگنی، راگ دھیان، رس، النکار، انترا، آروہی، شبد، تال، سمپرن، مرکی، ماترا، مارگی، الاپ، بندش، بول، ہوری، کجری، دھرپد، لہرا، مدرا، ٹپہ، ترانہ وغیرہ پر اپنے خیالات کی وضاحت کی ہے۔ ان کی صورت اور

تکنیک سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

ہندوستان میں موسیقی کے بہت سے حلقے ہیں ان میں عوامی موسیقی، دعائیہ موسیقی اور آرٹ میوزک کو ابتدا سے اہمیت حاصل رہی ہے۔ موسیقی کے ان حلقوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ سچائی واضح ہوگی کہ مختلف تمدنی اکائیوں نے موسیقی کے دائرے کو وسیع کیا ہے۔ مختلف علاقوں میں آرٹ موسیقی کی اپنی روایتیں ہیں عموماً علاقوں کے نام سے ان روایتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ہر راگ کی انفرادیت توجہ طلب بنتی ہے مثلاً نارو (مارواڑ) تلنگ (تلنگانہ) کنٹر (کرناٹک) جونپوری (جونپور) ملتانی (ملتان) سندھوی (سندھ) بنگال (بنگال، بنگلہ دیش) راگ اہم راگ تصور کیے جاتے ہیں، ان کی اپنی راگنیاں بھی ہیں۔ راگ راگنیوں کے اسالیب مختلف ہیں۔ ان راگوں کا رشتہ قدیم راگوں سے قائم ہے۔ علاقائی خصوصیات کے باوجود قدیم آہنگ کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔

موسیقی کے علمانے بعض راگوں کی کیفیت اور رس کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً 'جوگیا' راگ، کرون رس لیے ہوتا ہے اور غم کا نغمہ لیے ہوتا ہے۔ بہار راگ شرنگار رس لیے انبساط، خوشی اور مسرت کا نغمہ بن جاتا ہے۔ درباری کنٹر راگ، میں بھی کرون رس ہے اور زندگی کے بہت ہی سنجیدہ لمحوں میں چھیڑا جاتا ہے۔ ''کھماج راگ'' کا رس شرنگار ہے، محبت کے جذبوں کا رنگ لیے ہوتا ہے۔ ہندوستانی علماء میں بعض راگ ا، کو مختلف موسموں کے لیے وقف کردیا ہے۔ مثلاً جنوری فروری کے موسم میں 'مالکوس' مارچ اپریل میں ہنڈولی، مئی جون کے موسم میں دیپک جولائی اگست میں میگھ، ستمبر اکتوبر کے موسم میں 'بھیروی' اور نومبر دسمبر میں شری راگ!''

ہندوستان کی موسیقی نے 'راگ' کی طرح تال کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں ''تالی'' ہتھیلیوں سے تالی بجانا۔ موسیقی اور رقص میں تالی سے کام لیا جارہا ہے۔ تال میں وقفہ یا لمحے کو اہم جانا گیا ہے۔ تال وقت اور لمحوں کے تصور میں جذب ہے۔ تال دیتے ہوئے فنکار وقت کو سنگیت کے لمحوں میں تبدیل کردیتا ہے۔ وقفوں کے پیش نظر تال کی تکرار فضا آفرینی میں مدد کرتی رہتی ہے۔

ماہرین نے راگ اور تال کے ساتھ 'بندش' کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے ابتدا سے آخر تک عمدہ توازن قائم رکھنے کے لیے کمپوزیشن اور آہنگ کی ہم آہنگی پر غور کرتے ہیں۔

سنگیت کی تکنیک میں راگ کے تعلق سے الاپ، بول، بول الاپ، بول تان، تان، نوم توم (Nom-tom) سرگم، النکار اور ودھن کو اہمیت دی گئی ہے۔ تال کے تعلق سے ولمبت (vilambit) مدھیہ، درت (Drut) پٹ، (Pat) ٹھیکا (Thika) اور تہائی (Tihai) کو اہم جانا گیا ہے۔ اور بندش کے تعلق سے ٹک (Tuk) مدرا، بیرودا (Biruda) انترا اور منجھا (Manjha) وغیرہ کو اہمیت دی گئی ہے۔

ہندوستان میں آلات موسیقی کی تعداد بتانا آسان نہیں ہے، کہا جاتا ہے کہ پورے ملک میں پانچ سو سے زیادہ اہم آلات موسیقی ہیں انہیں چار حلقوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ تال ودیا (Tala Vadya) میں طنبورہ، ستار، بین، وینا، سرود، سارنگی وغیرہ شامل ہیں۔ ''اواندھا ودیا (Avanaddha Vadya)'' میں مردنگ ڈھول، نقارہ، طبلہ وغیرہ شامل ہیں۔ سوشیر ودیا (Sushira Vadya) میں بنسری، مکھ وینا، شہنائی وغیرہ شامل ہیں۔ گھان ودیا (Ghana Vadya) میں جل ترنگ کو شامل کیا گیا ہے۔

ہمیں اس حقیقت کا علم ہے کہ راگ، تال اور بندش وغیرہ کے پیش نظر اس ملک میں موسیقاروں کے گھرانے موجود ہیں۔ مثلاً گوالیار گھرانا کہ جس کی نمائندگی پنڈت کرشن راؤ شنکر اور مشتاق حسین خاں کرتے ہیں۔ اس گھرانے نے راگ ٹوڈی، راگ حمیر، ٹپہ، کافی، راگ، بیہاگ، راگ، دیس کو نمایاں حیثیت دی۔

آگرہ گھرانے کی نمائندگی استاد فیاض خاں کرتے ہیں خیال اور ہوری ٹھمری میں ہندوستانی موسیقی کو عروج بخشا۔ راگ دیس کو زیادہ اہمیت

دی۔ آگرہ گھرانے میں لطافت حسین خاں کا نام بھی اہم ہے جنھوں نے راگ بگیشری بہار کو اظہار کا خوبصورت ذریعہ بنایا۔

جے پور گھرانے کی نمائندگی کرنے والوں میں ملک ارجن منصور اور رجب علی خاں کے نام اہم ہیں۔ ملک ارجن منصور نے راگ یمنی کو عزیز رکھا اور رجب علی خاں نے راگ جونپوری اور راگ باگیشوری کو!

پٹیالہ گھرانے میں سب سے بڑا نام بڑے غلام علی خاں کا ہے جنھوں نے راگ درباری کو نقطہ عروج پر پہنچادیا۔ اسی گھرانے کے دو استاد نزاکت علی اور سلامت علی نے راگ مالکوس اور ٹھمری پہاڑی کو لوگوں کے دل کی گہرائیوں میں پہنچادیا۔

کیرانا گھرانے میں عبدالکریم خاں اور عبدالوحید خاں کے نام اہم ہیں۔ استاد عبدالکریم خاں بہت سے راگوں کے خالق ہیں مثلاً راگ بسنت راگ جوگیا، راگ بھیم بلاس، راگ شنکرا، راگ دیوگندھار، راگ سدھ کلیان، آنند بھیروی، بھیروی ٹھمری وغیرہ۔ پرانے راگوں کو نئے الفاظ اور نئے تیور دیے اور موسیقی کی جمالیات میں اضافہ کیا۔ استاد عبدالوحید خاں صاحب نے راگ ملتانی کو بہت اہمیت دی اور اسے ایک اعلیٰ سطح عطا کی۔

رامپور گھرانے کے نمائندے نثار حسین خاں اور غلام مصطفیٰ خاں ہیں استاد نیاز حسین خاں نے راگ آبھوگی کو اہمیت دی اور غلام مصطفیٰ خاں نے راگ بھوپالی توڑی اور راگ باگیشری وغیرہ کو۔

ساہسوان گھرانے کے نمائندہ حفیظ احمد خاں صاحب ہیں جنھوں نے راگ بسنت اور بھیروی ٹھمری کو بلند مقام عطا کیا۔

اندور گھرانے میں استاد امیر خاں نے راگ ابھوگ کو اپنایا اور میواتی گھرانے کے پنڈت منی رام اور پنڈت جسراج نے راج جوگ اور راگ دھانشوری کو اہمیت دی۔

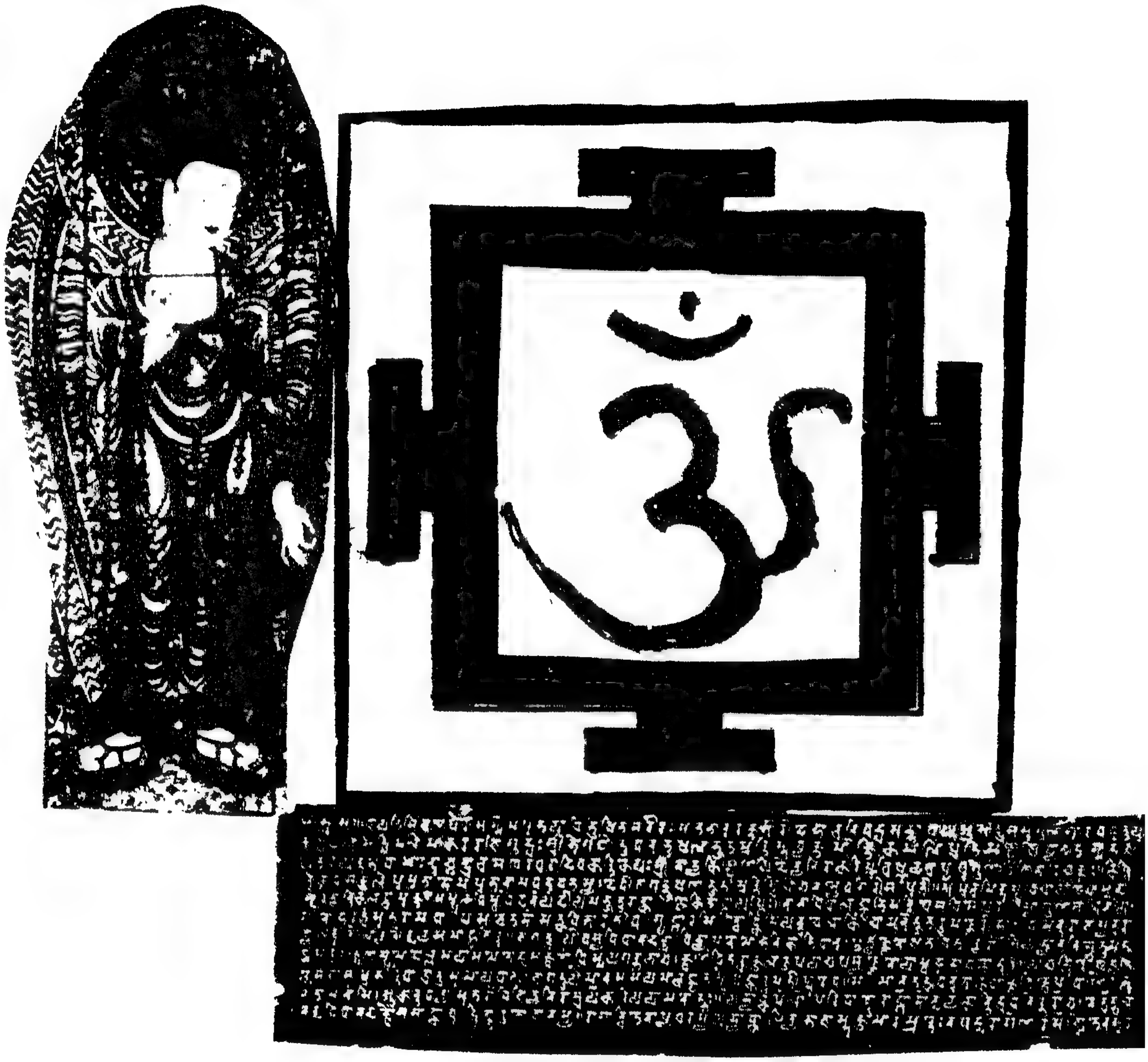
مہنجوداڑو میں رقص کرتی رنتکی ملی ہے اسے دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس ملک میں 1500-2500ق م رقص اور موسیقی کی روایت موجود تھی۔

ویدی دور میں سام وید میں موسیقی کا جو آہنگ ہے اس سے قدیم ہندوستانی سنگیت کی عمدہ روایات کا علم ہوتا ہے۔ دعائیہ موسیقی کو اس وید میں زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔

بدھوں اور جینیوں نے بھی موسیقی کو ہمیشہ اہمیت دی ہے۔ بدھوں کی بعض روایات قدیم زمانے سے اب تک قائم ہیں۔ گپت عہد میں بھی موسیقی سماجی زندگی میں نمایاں مقام رکھتی تھی،

مسلمانوں کی آمد کے بعد دہلی سلطنت (1200ء۔1500ء) اور مغلیہ عہد (1500ء۔ 1700) میں موسیقی کو اور بھی عروج حاصل ہوا ہے۔ حضرت امیر خسرو نے قدیم ہندستانی موسیقی کو مرتب کر کے اور اپنی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں سے اسے نکھارا سنوارا۔ ہندستان کے چھوٹے بڑے راج گھرانوں اور درباروں میں موسیقی کو ہمیشہ نمایاں حیثیت دی گئی۔

زبانیں



زبانیں

- ہندوستان زبانوں اور بولیوں کا بھی ایک بہت بڑا ملک ہے، ان زبانوں اور بولیوں کی بھی اپنی جمالیاتی خصوصیات ہیں اسی طرح ہندوستانی ادبیات کی جمالیات بھی پھیلی ہوئی جہتدار اور تہہ دار ہے۔

پراکرتوں کی ایک بڑی تاریخ رہی ہے، قدیم پراکرتوں خصوصاً ماگدھی، پالی، پشاچی، شورسینی وغیرہ کی تاریخ ماضی کی تاریکیوں میں پوشیدہ ہے اس کے باوجود یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ پراکرتیں صدیوں معیاری بولیوں اور زبانوں کی طرح رہی ہیں، ماگدھی، مگدھ سلطنت میں خوب پھیلی بڑھی اور اس نے دوسری پراکرتوں خاص طور پر پالی کو شدت سے متاثر کیا۔ پشاچی کہ جس کی نمائندگی ''برہت کتھا'' سے ہوتی ہے ایک قدیم ترین زبان ہے جس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس کی گیارہ لسانی صورتیں رہی ہیں۔ اس وقت تک جو قدیم ترین تحریر ملتی ہے وہ بدھ ازم کے ستھویرید (Sthaviravada) دبستان کے دینی قانون یا شریعت (Canon) کی صورت میں ہے یہ تحریر پالی میں ہے۔ پالی جو ایک زندہ اور متحرک پراکرت تھی قدیم ماگدھی سے شدت سے متاثر ہوئی تھی لہٰذا اس سے قریب بھی تھی۔ مغربی ہند (اونتی) اور خصوصاً پاٹلی پتر کے علاقے کی عوامی زبان تھی۔ دکھشناپتھ، (دکن) اور سری لنکا جو زبان بدھ خیالات لے کر پہنچی وہ پالی ہی تھی جو ماگدھی اثرات لیے ہوئی تھی۔

سنسکرت زبان و ادب کا ارتقاء ہونے لگا تو شورسینی، پالی، پشاچی، ماگدھی، مہاراشٹری اور دوسری پراکرتوں اور زبانوں کی حیثیت فوراً کم نہ ہوئی، یہ عوامی بولیوں اور زبانوں کی صورت زندہ رہیں، سنسکرت ڈراموں میں عوامی طبقے کے کردار شورسینی پراکرت بولتے ہیں، شورسینی متھرا کی بولی تھی اور اس میں دوسری پراکرتوں کی طرح کہانیاں بھی موجود تھیں اور گیتوں کا ایک خزانہ بھی تھا۔ ہمیں معلوم ہے کہ جب کوئی ایک زبان معیاری بن جاتی ہے تو عوام بول چال اور اظہار خیال کے لیے اپنی زبان خلق کر لیتے ہیں، جب سنسکرت معیاری زبان بن گئی تو پراکرتیں آہستہ آہستہ سمٹنے لگیں۔ جب سنسکرت کی وجہ سے پراکرتوں کا زوال شروع ہوا تو اَپ بھرنشیں عوامی بولیوں کی صورت ابھرنے لگیں۔ ان کی خصوصیت یہ تھی کہ ان میں پراکرتوں کی تمام صورتیں موجود تھیں۔ اپ بھرنشوں میں ماگدھی، پالی اور شورسینی کی روشنی بہت تیز تھی اس لیے اپنی روایات سے بھی رشتہ قائم رہا۔ پراکرتوں اور اپ بھرنشوں کو سنسکرت کے علماء نے اس لیے نظرانداز کیا کہ ان کے قاعدے قوانین مقرر نہ تھے، ان کی گرائمر کا وجود ہی نہ تھا، وہ ان کی لسانی صورتوں کو سنسکرت کے مطابق دیکھنا چاہتے تھے۔ سنسکرت کو ایک متعین شکل دینے کا کام تیزی سے شروع ہوا تھا تاکہ خواص و عام کی زبانوں کا فرق نمایاں رہے۔ سنسکرت والوں نے عوامی بولیوں اور زبانوں کو ہمیشہ بگڑی ہوئی زبانوں سے تعبیر کیا ہے، صرف و نحو کے برہمن علماء نے پراکرتوں اور اپ بھرنشوں کو حقارت کی نگاہ سے دیکھا۔ صرف اپنی زبان سنسکرت کی تراش خراش میں مصروف رہے۔ جن برہمن علماء نے سنسکرت کی ایک معیاری صورت شکل متعین کرنے کی کوشش کی ان میں پانینی (400 سال ق م) کا نام سرفہرست ہے۔ اس کی تصنیف ''اشٹ

دھیائی" سنسکرت زبان کی گرائمر یا صرف و نحو پر اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔ پاتنجلی (دوسری صدی ق م) اس کا جانشیں تھا اس نے پانی کے لسانی اصولوں اور قواعد وغیرہ کی تشریحیں لکھیں۔ اس کے بعد ایسا ہوا کہ برہمن علماء کی ساری دلچسپی صرف و نحو یا ویاکرن سے ہو گئی، ویاکرن ایک محبوب مستقل موضوع بن گیا لیکن ایسے تمام علماء پانی ہی کی پیروی کرتے نظر آئے، کوئی بڑی یا اہم تبدیلی کہیں نظر نہیں آتی ہے۔ پراکرتوں اور اپ بھرنشوں اور سنسکرت کے مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ پراکرتیں اور اپ بھرنشیں سنسکرت سے الفاظ اور محاورے لے رہی تھیں اور دوسری طرف سنسکرت کے علماء اور پنڈت جو انہیں بگڑی بولیوں سے تعبیر کرتے تھے ان کے خوبصورت لفظوں اور محاوروں کو سنسکرت میں شامل کر رہے تھے، یہ پاس پاس رہنے کی وجہ سے بھی ہوا اور غیر دانستہ اور لاشعوری طور پر بھی۔ پراکرتیں اور اپ بھرنشیں عوام کی زبانیں اور بولیاں تھیں جو منڈیوں بازاروں میں بولی جاتی تھیں، منڈیوں اور بازاروں سے رشتہ تعلق کس کا نہیں ہوتا سنسکرت کے علماء اور دانشوروں نے ایک کام تو یہ کیا کہ بازاروں اور منڈیوں اور اپنے آس پاس کے علاقوں سے عوامی الفاظ اور محاورے لے آئے اور اپنی معیاری زبان میں جذب کرنے کی کوشش کی اور دوسرا کام یہ کیا کہ عوامی بولیوں اور زبانوں کے بہت سے خوبصورت معنی خیز لفظوں کے مفاہیم کے دائرے کو محدود کر دیا، چونکہ ایک مقدس زبان کا تصور ذہن میں تھا اس لیے یہ نہیں چاہتے تھے کہ عوام لفظوں کے مفہوم و معنی کے اندر جھانک کر دیکھیں۔ سنسکرت میں جو مقدس تحریریں وجود میں آئیں انہیں عوام سے دور رکھنے کی ہر ممکن کوشش کی گئی۔ یہ وہ دور تھا جب ہر شعبہ زندگی پر برہمن ازم کا ٹھپہ لگایا جا رہا تھا، پروہتوں کا بول بالا ہو رہا تھا، برہمن علماء چاہتے تھے کہ سنسکرت تیزی سے اونچے طبقے کی خاص با محاورہ زبان بن جائے، اسے صرف تعلیم یافتہ لوگ ہی سمجھ سکیں، اس زبان کی رسمی تعلیم کی باگ ڈور بھی برہمنوں نے سنبھال رکھی تھی۔ ڈی۔ ڈی کوسمبی نے لکھا ہے کہ سنسکرت میں افعال کے جو عجیب و خصوصی مثلاً دعائیہ صیغے پائے جاتے ہیں ان کے باعث اس پر ایک پروہتی زبان کی چھاپ لگی رہی، اس میں روزمرہ کے استعمال کے لیے سادہ فعل مستقبل کا بھی فقدان ہے۔ برہمن مذہبی رسوم سے بندھا رہا حالانکہ وہ خالص آریائی قسم کی نہ تھیں" کوسمبی نے سچائی کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ بودھ، جین اور دوسرے راہب تمام رسوم چھوڑ چکے تھے اور ولادت، موت، شادی، حمل، شاگرد بازی کی متبرک رسوم کی ادائیگی کا اہتمام نہیں کر سکتے تھے لہذا برہمن آگے بڑھ گئے یہ عقیدہ آہستہ آہستہ راسخ ہو گیا کہ صرف برہمن ہی بیج بونے کے وقت فصلوں کو برکت دے سکتا ہے۔ ستاروں سیاروں کو مہربان اور سازگار بنا سکتا ہے دیوتاؤں کو خوش کر سکتا ہے جنم پتری بنا سکتا ہے پیش گوئی کر سکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔

ویدی ادب کی تاریخ صدیوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ سندھ تہذیب کے بعد شمالی ہند میں ویدی تمدن ہزاروں سال کی تاریخ رکھتا ہے۔ ویدی مختلف ترقی یافتہ بولیوں اور زبانوں مثلاً ماگدھی، پالی، شورسینی، پشاچی، مہاراشٹری وغیرہ کے اثرات لیے ہوئی تھی بنیادی طور پر اس کا عمل بھی عام بڑی پراکرتوں جیسا تھا، وہ "ویدی" کی صورت اس وقت ابھری جب دوسری پراکرتیں سکڑنے لگیں، ماگدھی، پالی اور شورسینی کے الفاظ اور محاوروں سے مالا مال تھی، پنجاب کی بولیوں کے اثرات بھی گہرے تھے، پشاچی کے الفاظ اور محاورے بھی اس میں شامل ہوئے۔ ایک عوامی زبان کی صورت زندہ رہی، سنسکرت سے دور رہی، ویدی، اور سنسکرت میں فرق ہے، ویدی کا حسن رگ وید میں نظر آتا ہے جسے سنسکرت سے وابستہ نہیں کر سکتے، رگ وید کی تخلیق سے قبل ویدی کی عوامی حیثیت صدیوں قائم رہی ہے۔ اس کے پس منظر میں بدھ تحریریں خصوصاً بدھ شریعت یا کَین (Canon) ہیں اشوک کے بیٹے مہندر نے سری لنکا جاتے ہوئے انہیں ساتھ رکھا تھا۔ کہا جاتا ہے پہلی صدی قبل مسیح مہندر نے یہ تحریریں سنگھالی راجا وٹا گمانی (Vattagamani) کو سونپی تھیں، ان میں نثر اور نظم کے نمونے تھے بدھ کے خیالات کی تشریحیں تھیں گاتھائیں تھیں، اقوال (Udana) تھے، چھوٹی چھوٹی تقریریں تھیں (Itivuthaka) جن کی ابتدا عموماً اس طرح ہوتی "اور پھر بدھ نے ایسا کہا" جاتک کہانیاں تھیں، معجزوں کا بیان بھی تھا (Abbutadhamma) اور سوال و جواب کی صورت میں بدھ ازم کی وضاحت بھی تھی (Vedalla) یہ سب پالی زبان کی دین تھی کہ

جس پر ماگدھی کا گہرا اثر تھا۔ سنسکرت میں شامل ہو کر پالی کے بہت سے لفظوں کا تلفظ بدل گیا۔ نیز بہت سے لفظوں کی معنویت محدود ہو گئی۔ سیکڑوں الفاظ ایسے ہیں جو پالی کے ہیں اور آج ہندوستانی یعنی اردو اور ہندی میں موجود ہیں، سنسکرت میں صورت تبدیل ہو گئی ہے۔ مثلاً پالی کا ایک لفظ ہے دس دیہی یعنی دس دیہہ، ہندوستانی میں دس ہے سنسکرت میں دش ہے، پالی میں بارہ ہے جو ہندوستانی میں بھی بارہ ہے سنسکرت میں دوادش ہے۔ اسی طرح پالی کا تیرہ اردو ہندی میں بھی تیرہ ہے لیکن سنسکرت میں "تیرودش" ہے اردو ہندی کا لفظ "گھر" پالی کے گھر سے رشتہ رکھتا ہے۔ سنسکرت کے عالموں نے پالی کے اس لفظ کو گریہہ کر دیا۔ آگی، (آگ) پالی کا لفظ ہے۔ ہندوستانی میں آگ ہے اور سنسکرت نے اسے کریہ کر دیا۔ لاٹھی کا لفظ بھی پالی کا ہے جو اردو اور ہندی میں اسی طرح ہے سنسکرت میں "لاشٹیکا" ہے۔

پروہتوں نے سنسکرت کو برہم دیش کی برہم بھاشا بھی کہنا شروع کر دیا تھا۔ برہم دیش سے مراد وہ علاقہ تھا کہ جسے آج اتر پردیش کہتے ہیں وہ یہ بتاتے ہیں کہ برہم دیش پوری کائنات کا مرکز ہے اور برہما نے برہمنوں کے ذریعہ یہ بھاشا اس مرکز پر اتاری ہے۔ رسم خط کو دیوناگری کہنے کا مقصد بھی یہی تھا یعنی وہ تحریر جو دیوتاؤں کی نگری سے آئی ہے یا دیوتاؤں کی نگری کی تحریر ہے۔ یوروپی محققوں کے ذہن میں یہ بات بیٹھ گئی کہ سنسکرت آریوں کی زبان ہے۔ (حالانکہ سنسکرت کبھی بول چال کی زبان نہیں رہی اور نہ اسے درباروں کی زبان بننے کا فخر حاصل ہوا) اور یہی زبان یعنی سنسکرت تمام زبانوں کی ماں ہے۔

اٹھارویں صدی کے آخر میں بعض یوروپی محققوں کو اس بات پر یقین آگیا کہ آریا ہندوستان کے رہنے والے تھے اور ان کی مادری زبان سنسکرت تھی، سنسکرت ہی سے تمام زبانیں پھوٹی ہیں۔ شلیگل (Schelegal) کہ جس نے سنسکرت زبان کا مطالعہ کیا اور اسے جرمنی میں متعارف کیا اس سے بھی یہ بھول ہوئی۔ اس کا یہ کہنا غلط تھا کہ سنسکرت آریوں کی مادری زبان تھی، ظاہر ہے وہ پروہتوں اور پنڈتوں کی باتوں اور تحریروں سے زیادہ متاثر ہوا تھا۔ جب یہ بات ثابت ہو گئی کہ آریا وسط ایشیا سے جو زبان بولتے ہوئے ہندستان میں داخل ہوئے وہ سنسکرت نہیں تھی تو ہند یوروپی اور ہند آریائی اور وسط ایشیائی بولیوں اور زبانوں کا مطالعہ زیادہ ہونے لگا۔ آریوں کی زبان پر وسط ایشیا کی کئی بولیوں کے گہرے اثرات یقیناً تھے۔ تصورات کی بھی چھان بین ہوئی اسطوری کرداروں کے ماخذ کی بھی تلاش شروع ہوئی اندرا، ورون، متر وغیرہ کے ماخذ کی تلاش کی وجہ سے محققین میسوپوٹامیا تک پہنچ گئے۔ ایک ہزار چار سو سال قبل مسیح کے تصورات کا جائزہ لیا گیا۔ ویدوں میں آسورا (Ashras) ہیں، جو ویدوں کے دیوتاؤں کے دشمن ہیں تحقیق سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ میسوپوٹامیا میں بھی یہ لفظ دشمنوں کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔ جب آریا ہندوستان میں داخل ہوئے تو یہاں جانے کتنے قبیلے آباد تھے، آسٹرولائڈ (Australoid) نگروآئڈ (Negroids) اور دراوڑ (Dravidians) وغیرہ اس عہد کے معروف قبیلوں کے نام ہیں۔ ان کی اپنی بولیاں تھیں ویدک عہد میں بول چال کی زبان کو بھاشا کہتے تھے سنسکرت نہیں۔ ویدی ایک ترقی یافتہ پراکرت تھی جس کے پس منظر میں پشاچی، ماگدھی، پالی اور شورسینی کی توانائی کو ہم شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ بھاشا اور ویدی دونوں عوام کی تخلیق تھیں لہذا سب کی سمجھ میں آجاتی تھیں۔ پروہتوں اور سنسکرت کے حامیوں نے ویدی کو مشکل بنانا شروع کر دیا اور یہ سلسلہ جاری رہا، رفتہ رفتہ ویدی عوام کی پہنچ سے باہر ہو گئی، اسی وقت گرائمر بنانے کی کوششیں شروع ہوئیں۔ ویدی سنسکرت کا ایک حصہ بن گئی یا یہ کہیے کہ خود اس کی صورت سنسکرت کی ہو گئی۔ بغور مطالعہ کیا جائے تو "ا"، "ر" اور "ڈ" "ڈھ" کا فرق بہت واضح نظر آئے گا۔ ویدی زبان کا لفظ 'راگھو (روشنی)' "لاگھو" ہے 'پالی' میں ویدی کے بہت سے الفاظ اپنی اصل صورتوں میں موجود ہیں۔ سنسکرت میں دراوڑی الفاظ کی تعداد بھی کم نہیں ہے، یہ وہ الفاظ ہیں جو شمالی ہند کی پراکرتوں سے بھی رشتہ رکھتے ہیں۔ سنسکرت کے علماء نے جب ویدی لفظوں اور دوسری پراکرتوں کے لفظوں کو لینا شروع کیا تو یہ کوشش کی کہ مفہوم میں فرق آجائے یعنی سنسکرت اور پراکرتوں کا فرق نمایاں رہے۔ مثلاً کسی پراکرت کا لفظ ہے ورون، یہ لفظ ویدی میں بھی ہے معنی ہیں "رنگ" لیکن سنسکرت

زبان میں اس کا مفہوم ذات پات، (Caste) ہے اسی طرح کوی (Kavi) ایک بہت ہی پرانا لفظ ہے جو ویدی میں موجود ہے اس کے معنی دانشور کے رہے ہیں سنسکرت نے اسے شاعر تک محدود کر دیا۔ بھوت کا لفظ پراکرتوں میں جانے کب سے رہا ہے اسے ویدی نے بھی قبول کیا مفہوم تھا ”عناصر“ سنسکرت نے اسے بھوت بنادیا ہے، پریت کا مفہوم تھا ”انسان کی روح جو رخصت ہو چکی ہے“ سنسکرت میں بھوت پریت کو ایک ساتھ کر دیا گیا۔ ایک لفظ جو ویدی اور کئی پراکرتوں میں مسلسل سفر کرتا رہا ہے ’پوتر‘ ہے معنی ہیں سورج کی شعاعیں ’پانی، دیوتا، سنسکرت میں مفہوم سمٹ گیا پوتر معنی خالص کے ہو گئے، قواعد یا گرائمر کے اصولوں کے پیش نظر مطالعہ کیا جائے تو فرق واضح ہو گا۔ تیسری صدی قبل مسیح تک یعنی اشوک کے عہد میں پالی مقبول اور عوامی زبان تھی سنسکرت نہیں تھی۔ برہمنوں نے صرف اپنے طبقے کی تعلیم کے لیے سنسکرت کی آبیاری کی جس طرح ذات پات اور قبیلوں کے درمیان دیواریں اٹھائیں گئیں اسی طرح زبانوں کے درمیان بھی ایک دیوار اٹھی، اس عمل سے ہندوستانی تمدن کو زبردست دھچکا لگا، کسی نے کہا تھا کسی بھی زبان کا ارتقا عوام کے ہونٹوں پر ہوتا ہے ان ذہنوں پر نہیں ہوتا جو دستاویزات تیار کرتے رہتے ہیں۔ سنسکرت کے حامیوں نے بول چال کی زبانوں سے سنسکرت کو دور رکھنے کی کوشش کی، ان کا مقصد واضح تھا وہ سماج کو ذات پات اور قبائلی روایت میں تقسیم کر کے مذہبی تصورات اور خیالات کے ڈاکومنٹس یا دستاویزوں کو عوام سے دور رکھنا چاہتے تھے، حقیقت یہ ہے کہ یہ بدھ تھے کہ جنہوں نے ویہاروں میں لوگوں کو تعلیم دی، ٹکسیلا، نالندہ اور وکرم شیلا جیسی یونیورسٹیاں بنائیں۔

بدھ ازم کے زوال کی وجہ سے ہندوستانی سماج، برہمنیت کی گرفت میں آگیا۔ بدھ ازم کے زوال کی جو تصویریں کشمیر میں نظر آتی ہیں وہی ملک کے حالات کو سمجھادیتی ہیں برہمنیت نے بدھ سماج کو توڑ کر رکھ دیا۔ ذات پات کے پیش نظر اکثریت پر برہمنوں کے مظالم کی ایک بڑی داستان ہے۔ جو قوانین بنائے گئے وہ انتہائی سخت تھے، ان میں ذات کی تقسیم کو تسلیم کرنا اور برہمنوں کے پاؤں کو چھونا بھی شامل تھے۔ بدھوں کا قتل عام بھی ہوا۔ ہوئین سنگ (Hiven Tsang) کہ جس نے ساتویں صدی میں کشمیر کو دیکھا تھا لکھا ہے کہ صرف سری نگر میں ہی سیکڑوں بدھ ویہار تھے۔ برہمنوں نے انہیں توڑ دیا یا پھر انہیں مندروں میں تبدیل کر دیا۔

بدھ ازم کے خلاف برہمنیت کے حملے صرف کشمیر کی حد تک نہیں بلکہ پورے ملک کی تاریخ میں سیاہ ابواب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بدھوں کا ایسا قتل عام بہار اور اڑیسہ میں بھی نہیں ہوا۔ کشمیر کی برہمنیت نے بدھ ازم کو اپنے عقائد، مذہب اور توہمات وغیرہ کے سامنے ایک بڑا چیلنج تصور کیا اور آٹھویں صدی کے آخر تک بدھوں، بدھ ویہاروں، بدھ کتب خانوں سب کا خاتمہ کر دیا۔ معروف تاریخ داں کلہن (Kalhan) نے اپنی تاریخ ’راج ترنگنی‘، میں تحریر کیا ہے کہ بدھ ہمارے عقائد کے دشمن ہیں وہ ہمیں قربانی سے روکتے ہیں دیوتاؤں کے حضور قربانی دیتے رہنا ہمارے عقائد کا تقاضا ہے۔ عبدالرشید بیگ نے شاہ ہمدان پر جو کتاب لکھی ہے اس میں درج ہے کہ مہراکولا ‘(Mihirakulas) کشمیر کا راجا بنا تو اس نے بڑی بے دردی سے ہزاروں بدھوں کو قتل کر دیا، بدھ راہبوں کو خاص طور پر نشانہ بنایا۔ ان کے ویہار برباد کر دیے توڑ دیے، سیکڑوں ویہاروں کو مندر بنادیا۔ سری نگر میں تخت سلیمان (شنکر اچاریہ) پر جو مندر ہے وہ بدھ ویہار ہی تھا۔ اسے شنکر اچاریہ کا نام دیا گیا اس لیے کہ شنکر اچاریہ نے برہمنیت کی تجدید میں نمایاں حصہ لیا تھا۔ یہی وہ وقت تھا جب مہراکولا نے شیوازم کو مقبول بنانے کی کوشش کی۔ مہراکولا کے بعد جب نارا (Nara) تخت پر بیٹھا تو اس نے ظلم وستم کی اور انتہا کر دی، تاریخ داں کہتے ہیں ہزاروں راہبوں کو زندہ جلادیا گیا۔

ہندوستان اور خصوصاً شمالی ہند میں برہمنیت نے زور پکڑا اس کے بعد ہن (Hun) گجر اور شمال مغرب کے جنگجو قبیلوں نے بدھوں کے تمام علمی ادارے ختم کر دیئے۔ بدھ ازم کو اکھاڑ پھینکا، ان کی دانش گاہیں اجاڑ دیں، ان کے ویہاروں میں ایک سناٹا سا چھا گیا، اس دور میں بدھ لٹریچر کو بار بار نذر آتش کیا گیا۔

ہندوستان کی تاریخ میں ذات پات اور مذاہب اور زبانوں کی بنیاد پر تقسیم اور مذہبی، ثقافتی اور لسانی تعصب کے پیش نظر یہ بڑا وحشیانہ دور تھا۔

پالی جو ہندوستان کے تمدن کی زبان تھی، پالی جس کا سفر 700 سال قبل مسیح شروع ہوا اور ایک ہزار سال تک مسلسل جاری رہا اور پالی جو ادبی، شعری اور مذہبی تخلیقات سے مالا مال تھی اس وحشت ناک دور میں بری طرح پامال ہوئی، پالی دستاویزات مخطوطات جلائے گئے۔ کوشش کی گئی کہ پالی ادب کا کوئی نشان موجود نہ رہے۔ سری لنکا برما، تبت اور چین اور جاپان میں پالی زبان و ادب کی کہانیاں محفوظ رہ سکی ہیں۔ پالی ایک قدیم ہندوستانی زبان ہے، سینتی کمار چٹرجی نے درست فرمایا ہے کہ یہ صرف مگدھ کی زبان نہیں تھی بلکہ ایک ادبی زبان کی حیثیت سے ہندوستان گیر زبان تھی، بہار سے متھرا اور اجین اور مہاراشٹر اور دکن تک جا پہنچی۔ اسی میں بدھ لٹریچر کا جنم ہوا۔ اشوک نے اسی زبان میں بدھ مت کی اشاعت کی، یہ زبان بدھ ادبیات لے کر ملک سے باہر گئی، شری لنکا، تبت، چین اور جاپان پہنچی!

بدھ ازم کے قدیم علما نے بار بار کہا ہے بھائیوں بدھ کے لفظوں کو اسی زبان میں پڑھو کہ جو بدھ کی زبان تھی ماگدھی اور پالی میں بدھ خیالات تجربات جمع کئے جاتے رہے۔ صدیوں یہ سلسلہ جاری رہا۔ ٹکسلا، نالندہ اور وکرم شیلا کے علاوہ ہندوستان کے جانے کتنے بدھ وہیاروں اور غاروں میں ان دونوں زبانوں اور خصوصاً پالی میں بدھ افکار و خیالات تحریر کیے جاتے رہے، پورے ملک میں جانے کتنے کتب خانے تھے، یونیورسٹیوں کی طرح یہ کتب خانے بھی نذر آتش کر دیے گئے کوشش یہ تھی کہ بدھ ازم کا نام و نشان مٹ جائے پالی ہی وہ زبان تھی جو وطن چھوڑتے بدھ راہبوں کے ساتھ بدھ ادبیات کا خزانہ لیے شری لنکا پہنچی اور پھر چین اور جاپان گئی۔ جاتک کہانیاں اور گاتھائیں پالی زبان میں محفوظ رہی ہیں ان کے بغور مطالعے ہی سے یہ علم ہو گا کہ پالی ماگدھی اور اردھ ماگدھی کی بنیاد کیسی ہے اور قدیم پراکرتوں کے پیش نظر کیسی مخلوط زبان رہی ہے۔ کچھ ماہرین یہ کہتے ہیں کہ پالی ماگدھی اور اردھ ماگدھی کی ادبی صورت کا نام ہے شنگھالی زبان کے ماہرین اس بات پر متفق ہیں کہ ان کی زبان پالی سے بہت متاثر ہوئی ہے اور ادبیات پر بھی پالی کا بہت گہرا اثر ہے۔

بعض ماہرین کا خیال ہے کہ بدھ سے قبل جو چند ترقی یافتہ بولیاں (Regional Dialects) تھیں وہ آہستہ آہستہ بڑھتی رہی ہیں ایک دوسرے کے پاس آ گئیں ایک دوسرے میں جذب ہونے لگیں اور ایک عوامی زبان "پالی" کا ظہور ہوا۔ پالی کا وطن مگدھ اور پاٹلی پتر ہے۔ بدھ کے عہد میں یہی عوامی زبان تھی کہ جسے بدھ نے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے منتخب کیا اور پھر اشوک کے زمانے میں اس کی عوامی حیثیت کا اندازہ ہوا۔

لفظ 'پالی' پر کئی ماہرین نے اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً Rhys Davids نے ایسی لکیر یا تحریر سے تعبیر کیا ہے جو پہلے زبان پر تھی زبانی تحریر کی صورت پھر آہستہ آہستہ پتوں پر لکھی جانے لگی۔

ڈاکٹر میکس ولیسر (Max Welesor) نے تحریر کیا ہے کہ پاٹلی پتر سے لفظ پٹالی بنا پھر رفتہ رفتہ 'ٹا' غائب ہو گیا۔ لفظ پالی ہو گیا۔ وہ زبان جو پاٹلی پتر کی ہے۔

کچھ لوگ یہ کہتے ہیں پاٹلی پتر کے قریب ایک گاؤں تھا 'پلی" پالی بولی کا گھر تھا، پالی کا لفظ اسی گاؤں کے نام سے نسبت رکھتا ہے۔

ایک خیال یہ بھی ہے کہ کسی زمانے میں مگدھ کا نام "پالاس" یا پالس۔ (Palas) تھا، پالس، کی زبان کو 'پالی' کہا گیا ہے۔

مہاراشٹر میں پالا درختوں کے سوکھے پتوں کو کہتے ہیں، بدھ لٹریچر ودربھا کے علاقے میں بے حد مقبول ہوا اور اسے سوکھے پتوں پر لکھا گیا۔ غالباً یہ کہنا مناسب نہ ہو گا کہ 'پالی' کا کوئی تعلق 'پالا' کے لفظ سے ہے اگرچہ مماثلت دلچسپ ہے۔

یہ بات واضح ہے کہ 'پالی' کا لفظ بدھ کے ظہور سے قبل موجود تھا، قدیم بدھ دستاویزات میں امباپالی اُودن پالی جیسے نام ملتے ہیں بدھ کے دور میں امباپالی ایک معروف رقاصہ تھی جو بدھ کے چرنوں پر بیٹھ گئی اور بدھ کا آشرواد لیا۔ ممکن ہے ماگدھی اور پالی میں اس کے کچھ خاص مفاہیم ہوں

جس طرح لفظ ’آریا‘ کے مفاہیم تھے۔ میکس مولر نے لکھا ہے کہ ’آریا‘ کی بنیاد ’آر‘ یا ’آرا‘ ہے اس کے معنی ہیں زمین یا وہ زمین کہ جس پر ہل چلی ہو۔ اس کا مفہوم یہ بھی بتایا ہے ”زمین پر ہل چلانے والا“۔ اس کا ایک مفہوم شریف نسل بھی ہے۔ ویدوں میں ’آریا‘ کا لفظ ’ن قوم یا نسل کے مفہوم میں استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ وہ بدھ بھکشو جو شادی کر کے بال بچوں کے ساتھ زندگی گزارتے تھے انہیں بھی آریا کہا جاتا تھا۔ بودھی ستو (Bodhisatva) کو بودھی ورکچھ (Bodhhivriksh) بھی کہتے تھے علوم کا درخت! ان کے تعلق سے چار آریائی سچائیوں کا ذکر بدھ لٹریچر میں ملتا ہے کہ جن میں ”دھرم چکر“ بھی شامل ہے۔ ’پالی‘ کا لفظ ہو یا ’آریا‘ کا لفظ ’ان کے ماخذ کا پتہ چلانا بہت مشکل ہے۔ ’رگ وید‘ کے خیالات جب سینہ بہ سینہ چل رہے تھے اس کی تحریری صورت سامنے نہیں آئی تھی اس وقت سنسکرت کہاں تھی! صدیوں خیالات کی ترسیل کا یہ سلسلہ جاری رہا، ایک زبان سے دوسری زبان تک باتیں پہنچتی رہیں، قیاس یہ ہے کہ زبانی (Oral) ترسیل اس وقت کی ترقی یافتہ زبان ’پالی‘ میں ہوئی تھی۔ اشوک کے کتبوں (Inscriptions) سے اس زبان کے استحکام اور ترسیل کی توانائی کی پہچان ہوتی ہے۔ جب ’رگ وید‘، تحریری صورت میں آئی اس وقت حالات اگرچہ بہت تبدیل ہو چکے تھے پھر بھی قدیم ویدی، الفاظ جو زبانی ترسیل میں شامل تھے ’پالی‘ کے جوہر کو لیے موجود تھے۔ بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو قدیم ویدی اور پالی میں ہیں لیکن سنسکرت میں نہیں ہیں۔ یہ الفاظ اب بھی رگ وید میں موجود ہیں۔

قدیم ویدی الفاظ	پالی الفاظ	سنسکرت الفاظ
”دے وی بھی“	’دیو یہی‘	سنسکرت میں یہ لفظ نہیں ہے
(Devebhi)	(Devehi)	رگ وید میں موجود ہے
”کارنے بھی“	کان یہی	سنسکرت میں نہیں ہے
(Karnebhi)	(Kannehi)	رگ وید میں نہیں ہے
’ماسی‘	’ماسے‘	سنسکرت میں نہیں ہے
(Masi)	(Mase)	رگ وید میں موجود ہے
پچھاڑے	پچھاڑے	سنسکرت میں نہیں ہے
(Pachchare)	(Pachchare)	رگ وید میں موجود ہے
کاتاوے	کاتوے	سنسکرت میں نہیں ہے
(Katave)	(Katve)	رگ وید میں موجود ہے۔ (1)

اور بھی بہت سے الفاظ ہیں جن کے پیش نظر یہ کہا جاتا ہے کہ تحریری صورت میں آنے سے قبل ’رگ وید‘ کا سفر صدیوں ’زبانی‘ (Oral) رہا ہے اور اپنی اس صورت میں اس کے پاس قدیم ویدی اور پالی اور چند دیگر علاقائی بولیوں کے بہت سے الفاظ تھے جن میں کچھ اب بھی ’رگ وید‘ میں موجود ہیں۔ ’رگ وید‘ کا ابھی مکمل لسانیاتی مطالعہ نہیں ہوا ہے ماہرین کہتے ہیں کہ درست مطالعے کے بعد ہی یہ حقیقت واضح ہوگی کہ سنسکرت ویدوں کی بنیادی زبان رہی ہے یا نہیں!

سنسکرت زبان کا مطالعہ کرتے ہوئے مندرجہ ذیل باتوں کو ذہن میں رکھنا چاہئے:-

(1) پالی زبان کا زوال دوسری صدی قبل مسیح سے ہونے لگا۔ ویدوں کے مطالعے پر پابندی شروع ہوئی۔ پالی جاننے والے ویدوں کو نہیں پڑھ

---

(1) بحوالہ Pali - H. Angar Ec Page 47.

سکتے تھے۔ اس لیے کہ بدھ شودر تھے۔ آہستہ آہستہ پابندی سخت ہوتی گئی اور 200ء تک شودروں کے مطالعے پر مکمل پابندی عاید ہوگئی بدھ راہب جو پڑھے لکھے تھے شودروں میں شامل کیے گئے ان کے علاوہ دوسرے نچلے طبقے (طبقاتی زندگی کا نظریہ برہمنی نظام کی دین ہے) کے لوگوں پر بھی یہ پابندی تھی۔

(2) دوسری صدی عیسوی ہی سے سنسکرت زبان میں آہستہ آہستہ استحکام پیدا ہونے لگا۔

(3) 400 سال قبل مسیح پانِنی نے سنسکرت زبان کی گرامر تیار کی۔

(4) 200ء ہی سے سنسکرت تحریر کو "برہمی" "لپی" سمجھا گیا۔ اسی سال سے پتھروں پر سنسکرت زبان کی کچھ تحریریں ملنے لگی ہیں۔

(5) چوتھی اور پانچویں صدی عیسوی میں سکوں پر سنسکرت تحریریں ملتی ہیں۔

(6) جن لوگوں خصوصاً شودروں نے ویدوں کی تخلیق کی غلام بن گئے، انہیں اس بات کی اجازت نہیں تھی کہ وہ ویدوں کا مطالعہ کریں۔

(7) گپت عہد (320ء-600ء) میں جب فنون لطیفہ کو عروج حاصل ہوا تو فن تعمیر، فن مجسمہ سازی، فن مصوری اور فن موسیقی کے ساتھ ادبیات کی جانب خاص توجہ دی گئی۔ سنسکرت زبان کے ادب کو فروغ حاصل ہوا۔ سنسکرت ایک ادبی زبان بن کر ابھری۔

(8) گپت عہد کے ختم ہوتے ہی سنسکرت ادب کا جیسے وجود ہی ختم ہو گیا۔ ہرش وردھن کے علاوہ ہم دو صدیوں تک کسی بھی ایسی حکومت سے واقف نہیں ہیں ان دو سو برسوں تک سنسکرت کہیں بھی نہیں تھی۔

(9) گریرسن (Grierson) نے یہ تحریر کیا ہے کہ سنسکرت زبان کو ہندوستان کی تمام زبانوں کی 'ماں' کہنا غلط ہے۔ نہایت خوبصورتی سے یہ بات کہی ہے کہ جدید ہندوستانی زبانوں کی طرح سنسکرت بھی ایک زبان ہے، سب کا سرچشمہ ایک ہے۔

(10) "ہسٹری آف سنسکرت لٹریچر" کے مولف کیتھ (A. Berriedale Keith) کہ جنہوں نے سنسکرت زبان کی زبردست پیروی کی ہے اور پالی کے ذکر سے پرہیز کیا ہے۔ (صرف دو جگہ پالی زبان کا معمولی ذکر ہے) یہ اعتراف کیا ہے کہ اگرچہ رگ وید سے کلاسیکی سنسکرت کے ارتقاء کی پہچان ہوتی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ رگ وید کی زبان مخلوط ہے، مختلف قبیلوں کی زبانوں پراکرتوں کے الفاظ بھرے پڑتے ہیں۔

سنسکرت زبان نے جو بڑے کارنامے انجام دیے ہیں ان میں مندرجہ ذیل ناقابل فراموش ہیں۔

(1) کلاسیکی درجہ حاصل کرنے کے بعد سنسکرت نے مختلف علوم مثلاً علم نجوم، علم ریاضیات، علم ادویات، علم مذاہب، علم سیاسیات، علم منطق و فلسفہ، علم جنسیات وغیرہ کو اہمیت دی اور ان علوم کے تعلق سے ایک قابل قدر سرمایہ جمع کیا۔

اور

(2) ادبیات و شعریات و جمالیات کا ایک خزانہ سامنے رکھ دیا۔ بہت سی عمدہ تخلیقات سامنے آئیں، عمدہ اور اعلیٰ شاعری کے نمونے حاصل ہوئے۔ ادبیات کے حسن کا زبردست احساس دیا۔ جمالیات کے علماء نے فنی اور ادبی خصوصیات کے تعلق سے اپنے ادبی نظریات پیش کیے۔ 'کلا' اور 'تخلیقی عمل' کو طرح طرح سے سمجھایا، "ادبیات اور اسطور اور فیلا" (Phantasy) اور "اسالیب کے حسن" اور 'النکار' پر روشنی ڈالی، فنون اور ادبیات کے تئیں ایسی بیداری ہندوستان میں کبھی نہیں آئی تھی۔ کالیداس، کمار داس اور ماگھا جیسے تخلیقی فنکار نصیب ہوئے۔ ترجمے کا کام شروع ہوا اور دوسری زبانوں اور پراکرتوں کے قصوں کہانیوں کو سنسکرت میں پیش کیا گیا۔ 'برہت کتھا' کا ترجمہ ہوا۔ رومانی کہانیاں جو تاریخ میں گم ہوتی جارہی تھیں سامنے آئیں۔ بان (Bana) جیسے فنکار نے 'کادمبری' جیسی تخلیق پیش کی۔

جدید ہندوستانی زبانوں کی بہت سی جمالیاتی خصوصیات روایات کی دین ہیں ان میں پالی اور سنسکرت روایات زیادہ اہم ہیں۔ جدید ہندوستانی

زبانوں کی زرخیزی کے پیچھے پراکرتوں، اپ بھرنشوں اور سنسکرت کی روایات متحرک ہیں۔ پالی کی خبر بہت کم ہے لیکن سنسکرت کے تعلق سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس زبان نے جملوں کی خوبصورت تشکیل، تشبیہات، استعارات اور کم از کم لفظوں اور جملوں میں سچائی کو پیش کرنے کا جو سلیقہ عطا کیا اسے نظرانداز نہیں کرسکتے۔ سنسکرت زبان کے حسن کے پیچھے صدیوں کے تجربوں کا جمال ہے، صدیوں کے علوم کی روشنی اور چمک دمک ہے۔ چونکہ یہ بول چال کی زبان نہیں رہی اس لیے تحریری زبان ہی کی صورت ہر دور میں ایک عمدہ جمالیاتی معیار پیش کرتی رہی۔ اس کا دائرہ زیادہ وسیع اور پھیلا ہوا نہ تھا پھر بھی ملک کے ہر علاقے میں اس کی اہمیت تھی، کشمیر، اترپردیش، تمل ناڈو، تلگو دیشم، مہاراشٹر، بنگال، آسام، بہار، اڑیسہ کیرالا ہر جگہ ایک محدود دائرے میں اس کے لٹریچر کا ارتقاء ہوتا رہا۔ ہر علاقے کی زبان کو اپنے آہنگ اور اپنی چمک دمک سے متاثر کیا۔ ہندوستان کے بہت سے درباروں میں اس کی آؤ بھگت ہوئی،، حکمراں شہزادے وزرا، اپنی زبانوں کے علاوہ سنسکرت کی تعلیم حاصل کرتے رہے، مقامی فنکار، شعراء سنسکرت سے متاثر ہو کر اپنی زبانوں کو زیادہ سے زیادہ پرکشش بنانے میں مصروف رہے۔ چونکہ سنسکرت زبان میں مختلف علوم کی روشنی تھی اور خاص طور پر مذہبی تصورات و خیالات اور فلسفہ و منطق کی باتیں تھیں اس لیے دراوڑی زبانوں کے فنکاروں نے بھی اسے شدت سے قبول کیا۔ تمل، کنڑ، تلگو، اور ملیالم زبانوں میں ادبیات کا بہت بڑا سرمایہ پہلے سے موجود تھا جب سنسکرت کے اثرات شروع ہوئے تو ان زبانوں میں اور بھی قیمتی اضافے ہونے لگے، آہستہ آہستہ بہت سے علاقوں میں سنسکرت علماء کی زبان بنتی گئی۔ وہ مناجات اور اشلوک جو پراکرتوں سے سنسکرت میں آئے اس زبان کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اور بھی پرکشش بن گئے۔ ویدوں کے اشلوک صدیوں نسل در نسل پراکرتوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ ان اشلوکوں کی ابتدائی تحریری صورتوں کا ہمیں علم نہیں ہے ہمیں اس بات کی خبر ہے کہ سنسکرت زبان میں انہیں نمایاں جگہ حاصل ہوئی۔ سنسکرت میں آنے کے بعد اشلوکوں میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔ یہ اشلوک مذہبی وجدان کی وجہ سے اور بھی دلنشیں ہوتے گئے۔

سنسکرت کے تعلق سے (Linguistic Survey of India) میں سر جارج ابراہیم گریرسن نے حقیقت پر اس طرح روشنی ڈالی ہے لکھتے ہیں کہ اشوک کے کتبوں (250ق م) سے پتن جلی (150ق م) کی گرائمر کی تشریح تک آریوں کی کوئی ایک بولی یا زبان نہیں تھی، کئی بولیاں تھیں یعنی کئی پراکرتیں تھیں جو شمالی ہند کے عوام کے لیے ذریعہ اظہار بنی ہوئی تھیں ان میں ویدی پراکرت بھی تھی کہ جس کی وجہ سے مناجات اور اشلوک ایک علاقے سے دوسرے علاقے تک اور ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچ رہے تھے۔ اس کے ساتھ علماء کے سہارے سنسکرت پروان چڑھ رہی تھی دونوں زبانوں یعنی ویدی پراکرت اور سنسکرت کے ملنے اور ان کی آمیزش کی وجہ سے علمی سطح پر سنسکرت (1) کی ایک واضح صورت ابھر کر آئی۔ رفتہ رفتہ اس میں مختلف علوم و فنون کے تجربے شامل ہوگئے، صدیاں گزر گئیں پھر اس کی کلاسیکی صورت سامنے آئی۔ اس کی ساخت مضبوط اور پرکشش بنتی گئی۔ سر ولیم جونس (Sir William Jone) نے سنسکرت کی ساخت کو حیرت انگیز کہا ہے۔ اسے یونانی زبان سے زیادہ مکمل اور لاطینی سے زیادہ مستحکم کہا ہے۔ 1786 میں ایشیاٹک سوسائیٹی آف بنگال کے سالانہ اجلاس کے خطبے میں کہا تھا

"The Sanskrit Language, whatever be its antiquity, is of a wonderful structure: more perfect than the greek more copious than the Latin and more exquistely refind than Either. (Asiatic Research vol I page 422-1786)

---

(1) پراکرت (Prakrita) کے معنی بتائے گئے ہیں ”فطری“ ”غیر مصنوعی اور سنسکرت، ”سمسکرت“ (Samskrita) ہے جس کے معنی ہیں نکھری ہوئی صاف ستھری مصنوعی زبان! وہ ویدی مناجات اور اشلوک جو پراکرت میں تھے وہ مختلف ہیں ان مناجات اور اشلوک سے کہ جن کا تحفظ برہموں نے کیا، جنہیں ویدوں کی صورت مرتب کیا گیا۔ جو اختلافات ہیں وہ معنوی لحاظ سے کم ہیں سنسکرت میں الفاظ اور جملوں کی ترتیب مختلف ہے، آرائش و زیبائش اور آہنگ وغیرہ کی وجہ سے اظہار کی صورت مختلف ہو جاتی ہے۔ شکیل الرحمن

البیرونی (Al Biruni)(1030ء) نے اپنی تصنیف "کتاب الہند" میں سنسکرت زبان کا ذکر کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ یہ ایک مشکل زبان ہے۔ اس ملک میں بہت سے زبانیں ہیں ایک دوسرے سے مختلف، سنسکرت کے لفظوں کی تشکیل مختلف ہی ہے اس زبان کو آسانی سے سمجھا نہیں جاسکتا، حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت خاص پڑھے لکھے طبقے کی زبان ہے باقی زبانیں عوامی ہیں۔ (1)

حضرت امیر خسرو (1317ء) نے ہندوستانی زبانوں کی جو تصویر سامنے رکھی ہے وہ کئی لحاظ سے اہم ہے۔ انہوں نے تحریر کیا ہے کہ ہر علاقے میں علاقے کی زبان ہے جو علاقائی خصوصیتیں لیے ہوئی ہے۔

سندی و لاہوری و کشمیر و کبر
(سندھی) (پنجابی) (ڈوگری)
دھور سمندری، تلنگی و گجر
(تمل) (کنٹر) (تلگو) (گجراتی)
معبری و گوری و بنگال و اودھ
(تمل) (گھاٹی) (پہاڑی) (بنگلہ) (اودھی)

دہلی و پیرامنش ، اندر ہمہ حد (ہندوی)
ایں ہمہ ہندویست زایام کہن
عامہ بہ کارست بہ ہر گونہ سخن

'آئین اکبری' میں ابوالفضل نے حضرت امیر خسرو سے ملتی جلتی باتیں کہی ہیں۔ کہا ہے کہ اس ملک میں بہت سی زبانیں ہیں ایک دوسرے سے مختلف ۔لسانیاتی خصوصیات کے پیش نظر تمام زبانیں ایک دوسرے سے علاحدہ ہیں۔ ابوالفضل نے زبان دہلی (مغربی ہندوی) بنگلہ (بنگال) ملتانی، مارواڑی (راجستھان) گجراتی (گجرات) تلگو (تلنگانہ) مرہٹہ (مراٹھی) (مہاراشٹر) کنٹر (کرناٹک) سندھی (سندھ) پشتو (افغانستان۔ بلوچستان) 'بلوچی' (بلوچستان) اور کشمیری (کشمیر) کا ذکر کیا ہے۔ (2)

سترہویں صدی عیسوی سے یوروپی محققوں نے ہندوستانی زبانوں سے دلچسپی لینا شروع کی اور پھر بہت سی سچائیاں اور حقیقتیں سامنے آئیں۔ گریرسن نے تحریر کیا ہے کہ بلاشبہ سترہویں اور اٹھارویں صدی میں یوروپی محققوں نے ہندوستانی زبانوں پر عمدہ کام کیا ہے بڑی محنت کی ہے لیکن ان کے مطالعے کو سائنٹیفک نہیں کہہ سکتے وہ چاہتے تو اور بھی مواد جمع کر سکتے تھے جو موجود تھے اور ان کا سائنٹیفک تجزیہ کر سکتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ سترہویں صدی میں اس بات کا درست علم ہوا کہ سنسکرت ایک مقدس ادبی زبان کی حیثیت سے رہی ہے، اس کا تجزیہ ضروری تھا۔

اس سچائی کا بھی تجزیہ ضروری تھا کہ سنسکرت ایک خاص طبقے کی مقدس زبان کیوں بنی اور دوسری عوامی زبانوں کی گنواروں کو بولیوں سے کیوں تعبیر کیا گیا ہے۔ بول چال کی زبانوں کا بھی سائنٹیفک مطالعہ ہونا چاہیے تھا۔ (3)

اٹھارویں صدی میں مسیحی میشنریوں کی آمد کے بعد ہندوستانی زبانوں کی جانب خاص توجہ دی گئی، مذہب کی اشاعت کے لیے علاقائی اور مقامی

---

(1) دیکھیے India- Al - Biruni Translated by Sachan Vol. I Page 18.

(2) دیکھیے Ain-i- Akbari - Abul Fazal Translated by Jarrett . Vol IV Page 119.

(3) دیکھیے Grierson: Linguistic Survey of India Vol I.Pt I PP. 9-10.

زبانوں کو جاننا سمجھنا ضروری تھا۔ Johann Friedrich Fritz نے اپنا ایک مختصر سا کام پیش کیا۔ اس میں بنگلہ، تمل، برمی، پنجابی (گرنتھی) تلگو، شنگھالی، سنسکرت اور ہندوستانی حروف کو سمجھانے کی اچھی کوشش کی۔

اٹھارویں صدی ہی میں Maturin Veyssiere La Groge (1714) حروف پر گفتگو کرتے ہوئے اس غلط فہمی میں مبتلا ہو گیا کہ تمام ہندوستانی الفاظ سنسکرت (Hanserit) سے نکلے ہیں (Theopilus Siegfined Bayer) گروز (Groze) کا ہمعصر تھا اس نے اس خیال سے اختلاف کیا۔ وہ گروز کی طرح ہندوستانی حروف کو "برہمی حروف کہنا چاہتا تھا لہٰذا اس نے اپنی سطح پر کچھ چھان بین کی۔

انیسویں صدی کی ابتداء میں ہندوستانی زبانوں کے تعلق سے کچھ عمدہ مطالعے سامنے آئے۔ ولیم کیرے (William Carey)، جے۔ مارش مین (J. Marshman) اور ڈبلو وارڈ (W. Ward) نے ہندوستانی زبانوں کو اپنے اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ ولیم کیرے نے وہی بھول کی جو دوسرے کئی یورپی محققر چکے تھے، اس نے بھی یہ سمجھا کہ تمل، کنڑ، تلگو، گجراتی، اڑیا، بنگلہ، پنجابی، مراٹھی یہ سب زبانیں سنسکرت سے نکلی ہیں یعنی سنسکرت ہندوستان کی تمام زبانوں کی ماں ہے۔ دراصل اس نے بیس زبانوں کے کچھ الفاظ جمع کر لیے تھے اور ان کی کچھ مماثلت کو پا کر یہ کہا تھا کہ یہ تمام زبانیں سنسکرت (Sungskirt) کی ہیں۔ 'ہندی' یا 'ہندوی' کے متعلق بھی اس کا خیال گمراہ کن ہے۔ اس نے تحریر کیا ہے کہ ہندی (اردو) کا کوئی گھر علاقہ نہیں ہے۔ یہ مسلمانوں کی زبان ہے جو صرف چند شہروں میں بولی جاتی ہے۔ یہ دربار اور چھاؤنی کی زبان ہے، کیرے کے عہد یعنی انیسویں صدی کی ابتدا میں ہندوی، اردو، ہندوستانی تینوں کھڑی بولی کی صورتیں تھیں۔ ان کی بہتر پہچان نہ ہو سکی تھی، ان تینوں کا تجزیہ نہیں ہوا تھا۔ ولیم کیرے نے کم و بیش 33 زبانوں کا ذکر کیا ہے ان میں جنوبی ہند کی زبانیں بھی ہیں۔ اس نے جنوبی ہند کی زبانوں کو بھی سنسکرت سے وابستہ کر دیا ہے۔ (B. H. Hodgson) (1847) نے اپنے مطالعے سے بہت سی غلط فہمیاں دور کیں۔ اسی نے پہلی بار یہ واضح کیا کہ جنوبی ہند کی زبانوں کا تعلق دراوڑ خاندان سے ہے۔ یہ خاندان ہند آریائی سے علاحدہ ہے۔ میکس مولر (Max Muller) پہلا اسکالر تھا کہ جس نے 1854 میں منڈاری زبانوں کے خاندان کا ذکر کیا اور کہا کہ ہندوستان میں زبانوں کا یہ تیسرا خاندان بھی صدیوں صدیوں سے موجود ہے۔

1886 میں ویٔنا میں 'اورینٹل کانفرس' ہوئی کہ جس میں ایک قرارداد کے ذریعہ یہ فیصلہ کیا گیا کہ چونکہ ہندوستان زبانوں کا بہت بڑا ملک ہے ان زبانوں کے مطالعے میں غلط فہمیاں پھیل رہی ہیں ان کی پیچیدگیوں کو سمجھنا مشکل ہو رہا ہے اس لیے سائنسی بنیادوں پر ہندوستانی زبانوں کا ایک سروے ہونا چاہئے، گریرسن نے اس تجویز کی حمایت کی، حکومت نے قرارداد منظور کر لی۔ اسکیم تیار ہوئی۔ ایک بڑی پریشانی یہ تھی کہ اس ملک میں ہر پچاس میل کے بعد ایک ہی زبان میں تبدیلی آ جاتی ہے، سروے کا کام بڑا کٹھن تھا۔ 179 زبانوں اور 544 بولیوں کو منتخب کیا گیا۔

سروے میں برما، مدراس، حیدر آباد اور میسور کو شامل نہیں کیا گیا۔ بلوچستان، شمال مغرب علاقہ، کشمیر، پنجاب، بمبئی، راجپوتانہ، اتر پردیش، برار، آگرہ، اور اودھ، بہار، اڑیسہ، بنگال، آسام وغیرہ شامل کیے گئے 1921 کی مردم شماری کے بعد 188 زبانوں کو منتخب کیا گیا اور پھر (Linguistic Sarvey of India) کی صورت میں ایک بڑا کام سامنے آیا۔

ہندوستانی زبانوں کے تعلق سے یوروپی محققین کا ایک بڑا کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے آریائی اور دراوڑ زبانوں کے علاوہ کئی قبائلی زبانوں کی جانب توجہ دی۔ ہندوستانی قبیلوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا۔

● دراوڑی قبیلہ
● ہند آریائی قبیلہ
اور ● منگولی قبیلہ

سر ہربرٹ رسلے (Sri Herbert Risley) نے ہندوستانی قبیلیوں کو اس طرح تقسیم کر کے زبانوں کے مطالعے کو سائنسی بنیاد فراہم کی ہے۔ اس سلسلے میں جے۔ ایچ۔ ہٹلن (J.H. Hutlon) کے کام کو بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا کہ جس نے دراوڑ زبانوں کا رشتہ قدیم میسوپٹامیا کی زبانوں سے قائم کیا۔

گریرسن نے جہاں مشرقی پہاڑی، اور مغربی پہاڑی کا جائزہ لیا وہاں پراکرتوں اور اپ بھرنشوں کا مطالعہ بھی کیا۔ برج بھاشا کھڑی قنوجی، بندیلکھنڈی اور اردو اور ہندی کے رشتوں پر گہری روشنی ڈالی۔ اردو، ریختہ اور دکنی پر عمدہ مواد فراہم کیا۔ فارسی زبان کے اثرات کو بھی سمجھایا۔ دراوڑ خاندان کی زبانوں میں تمل، تلگو، ملیالم، اور کنٹر وغیرہ اہمیت رکھتی ہیں یہ سب بھی ہندوستان کی نمائندہ زبانیں ہیں جن کی ایک بڑی تاریخ ہے اور جن کی اپنی جمالیات ہے۔ جنوبی ہند میں مذہبی تجربوں نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان زبانوں میں مذہبی موضوعات پر جانے کتنی تصانیف وجود میں آئیں۔ ان زبانوں کے علاقوں میں درباروں کی سرپرستی کی وجہ سے ہر زبان کی ترقی ہوتی رہی ہے۔ پرانی کتابوں کی ترتیب و تدوین کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ سنسکرت نے متاثر کرنا شروع کیا تو تجربوں کے پیش نظر ان میں بڑی ترقی ہونے لگی۔ علاقائی زبان کے ساتھ سنسکرت زبان کے مطالعے کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ اکثر علاقوں کے حکمراں خود عالم تھے اور علوم کی سرپرستی کر رہے تھے اس لیے سنسکرت زبانوں کو فروغ حاصل ہوتا گیا۔ اس سلسلے میں تنجور کے حاکم رگھوناتھ کی مثال پیش کی جاسکتی ہے کہ جس نے تیلگو کے ساتھ سنسکرت میں بھی کتابیں تحریر کیں۔ تمل، تیلگو، اور ملیالم زبانوں میں عورتوں کی زبانوں نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے۔ تلگو اور ملیالم میں یوں کئی شاعرات کے نام ملتے ہیں۔ تلگو زبان میں عورتوں کی گھریلو زندگی میں استعمال ہونے والے الفاظ کا مسلسل اضافہ ہوتا رہا ہے تیرومل امبا اور گنگا دیوی ان خواتین میں ہیں کہ جنہوں نے تیلگو زبان کی بڑی خدمت کی ہے۔

تمل زبان ہندوستان کی سب سے قدیم زبان تصور کی جاتی ہے۔ ابتدائی دور کے ادب میں چونکہ مذہبی تجربات کو اہمیت دی گئی تھی اس لیے اس زبان میں مذہب کے تعلق سے بہت سے الفاظ شامل ہوئے۔ سنسکرت نے بھی زبان کی سطح پر تمل کو متاثر کیا ہے۔ ایسے کئی تمل فنکاروں کے نام ملتے ہیں جو تمل اور سنسکرت دونوں زبانوں میں کتابیں تحریر کر رہے تھے، ان میں ویدانت ویشک کا نام بہت اہم ہے کہ جس نے تمل اور سنسکرت دونوں زبانوں میں ایک سو بیس کتابیں تحریر کیں۔ ان میں تیس کتابیں تمل میں ہیں اور بقیہ سنسکرت زبان میں۔ ایسے فنکاروں کی وجہ سے سنسکرت کے اثرات بڑھتے ہی گئے ہیں۔ تمل کے شعراء اور نثر نگاروں نے کرشن کو بھی محبوب موضوع بنایا ہے۔ اس سلسلے میں کالیداس کی ”میگھ دوت“ کی زبان کو معیاری زبان سمجھا گیا اور ملیالم میں سنسکرت کے جانے کتنے الفاظ شامل ہوئے۔ تمل ڈرامے گاؤں گاؤں میں معروف تھے لوگ ڈراموں کو بہت پسند کرتے تھے اس طرح تمل ناڈ کے مختلف علاقوں کی عوامی بولیوں کا اثر بھی ہونے لگا اور تمل کے ذخیرۂ الفاظ میں کافی اضافہ ہوا۔

تمل، کنٹر، تیلگو اور ملیالم زبانوں میں روایتی قصوں اور خصوصاً جنگوں کے تعلق سے سنائی گئی داستانوں کی بڑی اہمیت ہے۔ ان قصوں اور داستانوں میں گاؤں کے لوگوں کی زبانوں اور بولیوں کے الفاظ شامل ہوئے تو بس ان ہی میں جذب ہو کر رہ گئے۔

آریائی تہذیب نے دکن کے کلچر کو کئی اہم سطحوں پر متاثر کیا ہے۔ بدھ ازم، اور پالی کے اثرات بھی کم نہیں ہوئے ہیں۔ ان علاقوں کے برہمنوں نے ویدوں کے جو اثرات قبول کیے ان کی وجہ سے علاقائی زبانوں میں ذخیرہ الفاظ کا اضافہ ہوا۔ رگ وید کے بعد شمالی ہند کے برہمنوں کے سوتر اور بودھوں اور جینیو کی تحریروں کے اثرات بھی گہرے ہوئے۔ اسی طرح رامائن اور مہابھارت کی وجہ سے ان زبانوں کے دامن میں وسعت اور کشادگی پیدا ہوئی۔ رزمیہ نظموں کے لکھنے کا سلسلہ شروع ہوا تو رامائن ہی کو معیار بنایا گیا۔

دراوڑ زبانیں اپنی تاریخوں کے پیش نظر بہت قدیم زبانیں ہیں، ہندوستانی لسانیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ابھی تک انہیں وہ اہمیت نہیں ملی

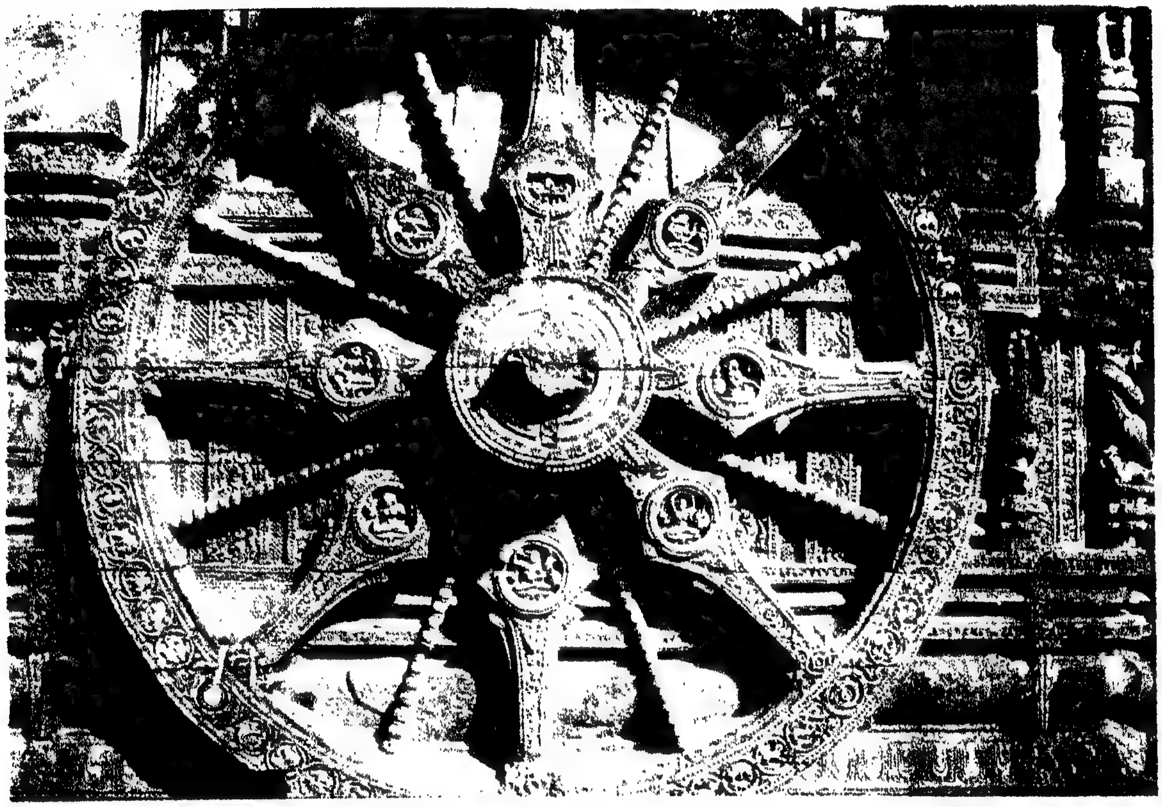
ہے کہ جو ملنی چاہیے۔ شمالی ہند کے محققین نے ان کے مطالعے سے اب تک گریز ہی کیا ہے۔ ان زبانوں کے مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح سنسکرت اور پالی وغیرہ نے انہیں متاثر کیا ہے اسی طرح ان زبانوں نے سنسکرت کو متاثر کیا ہے اور خصوصاً اس سنسکرت کو جو ان کے علاقوں میں پہنچی ہوئی تھی، جین ازم جب تمل کے علاقے میں پہنچا تو اس وقت تک تمل لٹریچر کو ایک اعلیٰ مقام حاصل ہو چکا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جین ازم کی اشاعت میں خود تمل زبان نے نمایاں حصہ لیا۔ اسی طرح شمالی ہند سے پہنچی ہوئی سنسکرت بھی تمل سے متاثر ہوئی۔ اس علاقے کی سنسکرت میں آہستہ آہستہ تمل کے جانے کتنے الفاظ شامل ہو گئے۔

تمل اور ملیالم اور سنسکرت کی آمیزشیں صدیوں ہوتی رہی ہیں، تمل اور سنسکرت اور تمل اور مایالم ایک دوسرے سے متاثر ہوتی رہی ہیں۔ دراوڑ زبانوں خصوصاً تمل، تیلگو، ملیالم اور کنڑ میں سنسکرت سے ترجمے ہوتے رہے ہیں جن کی وجہ سے الفاظ کی لین دین کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ گریرسن نے "لنگویسٹک سروے آف انڈیا" میں لکھا ہے کہ تیلگو لٹریچر میں ایسے جانے کتنے ترجمہ کار تھے جو صرف سنسکرت زبان و ادب پر بھروسہ کیے رہے، ان کا کام صرف سنسکرت سے تیلگو میں ترجمہ کرنا تھا۔

گریرسن نے "لنگویسٹک سروے آف انڈیا" میں دراوڑی کی زبانوں کے پیش نظر یہ بات کہی ہے کہ صرف ایک ہی دراوڑی زبان تھی کہ جس کی دو بیٹیاں ہوئیں ایک ڈراویڈا (Dravida) اور دوسری آندھرا! کہا جاتا ہے کہ ساتویں صدی عیسوی میں کسی سنسکرت عالم نے یہ بات کہی تھی اور تمل، ملیالم اور کنڑ کو 'ڈراویڈا' کے ساتھ رکھا تھا اور تیلگو کو آندھرا زبان کے ساتھ۔ گریرسن نے لکھا ہے کہ تمل سب سے قدیم زبان ہے، دراوڑی زبانوں میں اس سے قدیم کوئی زبان اب تک نہیں ملی ہے۔ ملیالم، تمل ہی کی ایک بڑی نمایاں اور ممتاز جہت ہے جس کی تاریخ نویں صدی عیسوی سے صاف طور پر ملتی ہے۔ یہ مالابار کے ساحلی علاقے کی زبان ہے۔ مقامی بولی میں ایک لفظ ہے "مالا" اس کے لغوی معنی ہیں 'پہاڑ' مایالم کا لفظ اسی سے نکلا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ وہ زبان جو پورے علاقے کی زبان ہے "کنڑ بھی تمل سے بہت قریب ہے۔ تحریر میں تیلگو کے نزدیک ہے۔ یوں تمام دراوڑی زبانوں کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ رسم خط کے معاملے میں سب ایک ہی خاندان سے تعلق رکھتے نظر آتے ہیں۔ تمل رسم خط میں ابتدا سے اب تک بڑی تبدیلی ہو چکی ہے۔

ادبیات

- بدھ ادب
- جین ادب
- ویدی ادب
- سنسکرت ادب



- تانتر اور آرٹ
- مہابھارت
- رامائن
- اپنشد
- کتھائیں اور رس کہانیاں

● بدھ ادب

● گوتم بدھ کی پیدائش کی تاریخ 480 قبل مسیح قرار پائی ہے روایتوں کے مطابق 80 سال کی عمر میں ان کا انتقال ہوا تھا۔ مگدھ (بہار) کو سالا (اودھ) اور چند دوسرے علاقوں میں گھوم گھوم کر اپنے خیالات کا اظہار کرتے رہے۔ آہستہ آہستہ ان کے نظریات اور خیالات کو پسند کرنے والوں کی تعداد بڑھتی گئی۔

گوتم بدھ کے عہد کا کوئی لٹریچر موجود نہیں ہے۔ پالی زبان میں جو شریعت یا کنن (Canon) ہیں ان میں تی پی تاکا (Tipitaka) کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس میں جو خطبے ہیں انہیں بدھ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ گوتم بدھ کے گزر جانے کے فوراً بعد بدھ عالموں اور راہبوں نے ان کے خیالات اور نظریات کو مرتب کرنا شروع کر دیا تھا ان کے خطبات کے کئی اہم پہلو اپنشدوں میں جذب ہو کر ان ہی کے حصے بن گئے۔ بدھ عالموں اور راہبوں نے بنارس کے خطبے کی حفاظت کی اور اُسے بدھ ازم کی بنیادی سچائیوں کی صورت پیش کیا۔ یہ خطبہ پالی زبان میں ہے اور 'بدھ سنسکرت، (Buddhist Sanskrit) میں بھی۔ انتقال سے قبل بدھ نے جو منفرد خطبے دیے تھے انہیں بھی محفوظ رکھا گیا۔ تبتی اور نیپالی زبانوں میں ان خطبوں کی جنہیں دھماپاد (Dhammapada) کہتے ہیں ترجمہ ہوا۔ یہ خطبے بہت مقبول ہوئے، ان ہی میں غالباً کوئی خطبہ ہے جس میں نروان کا ذکر ہے اس کی قدر و قیمت کا احساس دلایا گیا ہے۔ ایسا ہوا ہو گا کہ بدھ عالموں اور راہبوں نے بدھ کے لفظوں کی تشریحیں اپنے طور پر کی ہوں اس لیے کہ بدھ سے منسوب خطبات، تقاریر، مکالمات، ارشادات، نغمات، کہانیاں اور شریعت کے اصول ملتے گئے ہیں، تی پی تاکا (Tipitaka) میں یہ سب جمع ہیں۔ قدیم بدھ ادب میں ان کی بہت اہمیت ہے۔

جب بدھ کا انتقال ہوا۔ (راج گیا موجودہ راجگیر) تو بدھ علماء اور راہبوں کا جلسہ ہوا کہ جس میں بدھ ازم کے بنیادی اصولوں کو مرتب کیا گیا۔ یہ علماء اور راہب وہ تھے جو بدھ سے بہت قریب رہے تھے۔ ان کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ بدھ شریعت کو مرتب کر دیا جائے اور اپنے دھما (مذہب! سنسکرت میں دھرم پالی کے دھم (Dhamma) سے آیا ہے) کی قدر و قیمت کا احساس دلایا جائے۔ یہ بڑا کام کیا گیا۔ دھماپد کی صورت شریعت کے نسخے آج بھی موجود ہیں۔ ویشالی (بہار) میں ایک بار پھر کئی سو برسوں کے بعد بدھ علماء اور راہب جمع ہوئے اور انہوں نے دھما کو ایک بار پھر مرتب کیا۔ کوشش کی کہ وہ بدعتیں اور غلط باتیں جو کئی سو برس سے جمع ہو گئی ہیں انہیں دور کر دیا جائے۔ وہ اپنی کوشش میں کامیاب بھی رہے۔ بدھ علماء کے ایک حلقے کا کہنا ہے کہ دھما پر نظر ثانی کرتے ہوئے کئی بنیادی تبدیلیاں کی گئیں جو غلط تھیں بدھ کی تعلیمات سے ایسے کمزور تصورات کا کوئی تعلق نہیں ہے حقیقت جو بھی ہو بدھ لٹریچر میں ان دونوں بدھ کانفرنسوں کی بڑی اہمیت ہے اور دھما کی ترتیب و تہذیب کو قدر کی نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے۔ اشوک کے دور میں ایک تیسری کانفرنس ہوئی۔ اس کانفرنس کے بعد پالی زبان میں جو لٹریچر آیا اس میں روایتی واقعات اور قصوں کہانیوں کی اہمیت زیادہ تھی۔

حکایتوں اور کہانیوں کے ذریعہ بدھ خیالات نظریات اور عقاید کو سمجھانے کی کوشش ہوئی اس کے بعد بدھ ازم میں حکایتیں، کہانیاں، قصے بنیاد بن گئے۔ تمثیلی قصوں سے سچائیوں کو سمجھانے کی کوشش سے بدھ ادب میں قصوں کہانیوں کی بڑی اہمیت ہو گئی۔ ذہن تمثیل کے ذریعہ سچائی تک

پہنچنا چاہتا تھا۔ چونکہ اشوک کے دور ہی میں بدھ نظریاتی طور پر کئی حلقوں میں تقسیم ہو گئے تھے اس لیے مختلف قسم کی تمثیلیں اور کہانیاں ملنے لگیں ان تمثیلوں اور کہانیوں کی ایک بڑی تاریخ ہے جو بہت حد تک نگاہوں سے پوشیدہ ہے۔ جاتک کہانیوں کا بہتر مطالعہ ہو تو جانے کتنی اور نئی سچائیاں سامنے آجائیں گی۔ اشوک نے بدھ دھما اور بدھ لٹریچر کی خوب سرپرستی کی۔ گوتم بدھ کے انتقال کے 236 سال بعد بدھ عالم ٹیسا موگلی پتا (Tissa Moggali putta) نے پاٹلی پتر میں بدھ علماء اور بدھ راہبوں کو جمع کر کے ایک بار پھر بدھ شریعت کا جائزہ لیا اور اصول اور قوانین وغیرہ مرتب کیے۔ کہاجاتا ہے کہ وہ بدھ عالم ٹیسا موگلی پتا تھا کہ جس نے بدھ راہبوں کو بدھ لٹریچر کے ساتھ شری لنکا بھیجا تھا، اشوک کا بیٹا مہندر ٹیسا ہی کا شاگرد تھا۔

شری لنکا کے بدھ علماء نے تحریر کیا ہے کہ مہندر اور دوسرے ہندوستانی راہب جو بدھ افکار و خیالات لے کر آئے ان میں ان پالی تحریروں کی اہمیت زیادہ تھی کہ جن میں بدھوں کی تیسری کانفرنس کے منظور کیے ہوئے نظریات تھے، بدھ شریعت کو تمثیلوں کے ذریعہ سمجھانے کی طرح طرح کوشش تھی۔ مہندر اور دوسرے بدھ راہب جو شریعت پالی زبان میں لے گئے تھے اسے ٹی پی ٹاکا (Tipitaka) کہتے ہیں یعنی "تین ٹوکریاں!

ایک ٹوکری (پی ٹک Pitaka) میں نثر و نظم میں بدھ کے بنیادی ارشادات تھے دوسری ٹوکری میں بدھ کے افکار و خیالات اور ارشادات وغیرہ کی پالی زبان میں تشریحیں تھیں اور تیسری ٹوکری میں گاتھائیں یعنی تمثیلی قصے تھے۔ جاتک کہانیوں کی بنیاد یہی گاتھائیں ہیں۔

بدھ ادب میں ان کے علاوہ جو اور خاص باتیں ملتی ہیں ان میں معجزات کو بہت اہمیت حاصل ہے معجزوں کے ذکر کے ساتھ بدھ ازم پر سوالات اور ان کے جوابات کا بھی سلسلہ ہے جانے کتنے معجزوں کو گوتم بدھ کی زندگی سے وابستہ کر دیا گیا۔ بدھ ادب کو اس سے ایک فائدہ ضرور ہوا۔ لٹریچر فینٹاسی، رومانیت اور تحیریات کی دنیا سے آشنا ہوا۔ پھر وہی ہوا جو ہوتا ہے۔ نثر اور شاعری دونوں میں رومانی اور جمالیاتی تجربوں کی سطح بلند ہوتی گئی، نثر اور شاعری دونوں کے جمال نے عوامی ذہن کو متاثر کرنا شروع کر دیا۔

بدھ ادب پر غور کرتے ہوئے اس حقیقت کو بھی پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ بدھ کے انتقال کے بعد بدھ راہبوں نے اپنی اپنی علاقائی زبانوں میں بدھ خیالات کی ترویج میں حصہ لیا ہے اس طرح مختلف زبانوں اور بولیوں میں "بدھ ادب" آ گیا صرف پالی تک محدود نہ رہا۔ وہ برہمن کہ جو سنسکرت زبان کو اہمیت دے رہے تھے وہ بھی آگے بڑھے اور انہوں نے سنسکرت نثر اور اشعار میں بدھ خیالات کو پیش کرنا شروع کر دیا۔ اس کے بعد آہستہ آہستہ "بدھ لٹریچر" کا ایک اور پہلو پیدا ہو گیا جسے "بدھ سنسکرت" کہتے ہیں۔ مگدھی، پالی، برمی، سیامی، سنسکرت، سنگھالی اور تبتی اور نیپالی زبانوں میں اب بھی بدھ ادب کا جو ذخیرہ موجود ہے ایک گہرے وژن کا تقاضا کر رہا ہے۔ سنسکرت کے تعلق سے ایک اور بات اہم ہے کہ سنسکرت کے علماء نے "بدھ لٹریچر" کی بہت سی باتوں کو اپنشدوں کا حصہ بنا دیا۔

وقت کے ساتھ جانے کتنی سچائیاں گم ہو گئیں۔ ایک وقت وہ آیا جب بدھ ایک بہت بڑے لیجنڈ (Legend) بن گئے اور ان سے وابستہ جانے کتنی کہانیاں مختلف علاقوں، زبانوں اور ملکوں میں سفر کرنے لگیں۔ اس لیجنڈ کی عطا کی ہوئی کہانیاں ہندوستانی تہذیب کا عظیم ورثہ بن گئی ہیں۔ خود ان کی ابتدائی زندگی کے تعلق سے جانے کتنے افسانے وجود میں آ گئے۔ سدھارتھ سے بدھ تک کے افسانے مشہور اور مقبول ہونے لگے۔ انسانوں، جانوروں اور پرندوں کے کردار کے ساتھ تمثیلی کہانیاں سنائی جانے لگیں۔ ان کہانیوں کے نقش استوپوں اور غاروں کے دروازوں پر ابھرنے لگے۔ بدھ کے پچھلے جنموں کے قصے مختلف انداز سے سنائے گئے۔ ان کے جانے کتنے نام سامنے آئے۔ بدھ کے شاگرد آنند کا کردار بھی مختلف کہانیوں میں متحرک بنا۔ "بدھ لٹریچر" نے قصوں کہانیوں اور حکایتوں کی ایک دنیا عطا کر دی۔ ان کہانیوں، قصوں، حکایتوں میں مکالموں کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی۔ جاتک کہانیوں کے مرکزی خیال، کردار اور مکالمے کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی۔ جاتک کہانیوں کے مرکزی خیال، کردار اور مکالموں کا تجزیہ ہو گا تو ہزاروں برس پہلے کی تخلیقات کی قدر و قیمت کا اندازہ ہو سکے گا۔ بدھ شریعت لٹریچر میں یوں بھی مکالموں کو بہت اہم جانا گیا

تھاب جو کہانیاں آئیں توان میں بھی کرداروں کے مکالموں کو نمایاں جگہ دی گئی۔ کرداروں کے مکالمے ایسے ہیں جو سیدھے دل میں اتر جاتے ہیں۔

بدھی ستواؤں کی کہانیاں اخلاقی نکات لیے ہوئی ہیں۔

وقت کے ساتھ ساتھ اسالیب کی نغمگی اور مواد کی شعریات سے دلچسپی بڑھتی گئی باتوں کو بار بار دہرانے اور انہیں دل و دماغ سے قریب رکھنے کے لیے عمدہ، آہنگ کی چاہت بڑھ گئی۔ راہب یہ چاہنے لگے کہ جملے خوبصورت اور دلکش ہوں، اسلوب میں شاعری کا آہنگ ہو، چھوٹے چھوٹے جملے ہوں جو اپنی مٹھاس لیے ہوں۔ لہذا بدھ ادب میں اچھی نثر اور اچھی شاعری کے نمونے بھی ملنے لگے۔ دھماپاد (Dhammapada)(مذہب کے الفاظ) میں جو باتیں ہیں ان میں اخلاقی نکات موجود ہیں لیکن ساتھ ہی نثر و نظم کا حسن بھی ہے۔ بدھ راہبوں نے دھماپاد کی شعریت کو پسند کیا اور ایسے خیالات کہ جن میں نغمگی اور مٹھاس تھی لے کر ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں پہنچے۔ بدھ کے ارشادات کو گنگنا کر پیش کرنے لگے جس کے گہرے اثرات ہوئے۔

دھماپاد میں چھوٹی چھوٹی نظمیں زیادہ ہیں کہانیاں کم ہیں لیکن جو کہانیاں ہیں وہ ادب کا نمونہ ہیں۔ کہانیاں (Suttas) بدھ کے ارشادات کی صورت میں پیش ہوئی ہیں۔ ان کے مطالعے سے علم ہوتا ہے کہ کتنی گہری باتیں کہی گئی ہیں۔

جاتک بدھ ادب کا بلاشبہ ایک روشن عنوان اور باب ہے۔ اس کی کہانیاں ہندوستانی عوام کی روح کی گہرائیوں میں اترتی رہی ہیں۔ ہر جاتک میں ایک ابتدائیہ ہے ایک نثری بیان ہے گاتھا(Gatha) ہے مختصر تبصرہ ہے۔ ہر کہانی میں ایک ماضی ہے اور اس ماضی کا جلوہ ہے۔ بدھ ادب میں جاتک کی اہمیت اس لیے بھی زیادہ ہے۔ بدھ ادب کی جمالیات میں جاتک کہانیوں کی اہمیت بلاشبہ سب سے زیادہ ہے۔ جاتک کہانیاں اتنی مقبول ہوئی ہیں کہ انہیں استوپوں پر نقش کیا گیا ہے۔

بدھ لٹریچر پالی سے سنسکرت زبان میں بھی شامل ہوا۔ رفتہ رفتہ سنسکرت میں بھی بدھ لٹریچر کا ایک ذخیرہ جمع ہو گیا۔ ایک بنیادی دلچسپ فرق دیکھیے۔ پالی ادب میں بدھ ایک انسان ہی ملتے ہیں لیکن سنسکرت میں وہ ایک دیوتا بن جاتے ہیں، اس طرح بدھ لٹریچر میں ایک نیا رخ پیدا ہو جاتا ہے اور بدھ ازم کی بنیادی سچائیاں خود پوشیدہ ہو جاتی ہیں بھگوان یا دیوتا کے ساتھ پرستش کا تصور وابستہ ہو گیا۔ بدھ ازم میں ایک طبقہ ایسا پیدا ہوا کہ جس نے بدھ کو دیوتا بنا دیا۔ سینکڑوں، بدھوں کی آمد کا تصور پیدا ہوا، پچھلے جنموں کی کہانیاں شروع ہو گئیں۔ کشمیر، وسط ایشیا، تبت اور چین میں جو بدھ لٹریچر پہنچا وہ سنسکرت زبان میں تھا، تبتی اور چینی زبانوں میں جو ترجمے ہوئے وہ سنسکرت زبان ہی سے زیادہ ہوئے لہذا وہ خیالات تصورات اور نظریات جو سنسکرت میں تھے وہاں پہنچ گئے۔ پہلے بدھ کے معجزوں کا ذکر نہیں تھا اب زیادہ ہونے لگا۔ بودھی ستو کی بار بار پیدائش کو اہمیت دی گئی۔ سنسکرت زبان میں بودھ لٹریچر، اساطیری اور مابعد الطبیعاتی فضاؤں سے آشنا ہوتا رہا۔ سنسکرت زبان میں ”بودھ ادب“ کا ایک منظر دیکھیے۔

”بدھ نے الوہی شعاعوں سے غسل کیا۔ ان کے گرد بارہ ہزار راہب تھے۔ اور تیس ہزار بودھی ستو!“

دنیا کے ادب کی تاریخ میں بدھ ادب کو ایک انتہائی ممتاز مقام حاصل ہے۔!

● جین ادب

● جین اور بدھ خیالات و تصورات ایک دوسرے سے اتنے قریب نظر آئے کہ عرصہ تک انہیں علاحدہ کر کے دیکھنا مشکل ہو گیا۔ جین دھرم کی انفرادیت کی پہچان میں کچھ وقت لگا بدھ اور جین دھرم کے فرق کا احساس اس وقت ہوا جب دونوں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کیا گیا۔

بنیادی فرق روح، آتما پر ایمان کا ہے، 'بدھ ازم' نے آتما کا ذکر نہیں کیا جین ازم نے اسے بہت اہمیت دی، اس طرح دونوں کے کردار کا فرق نمایاں ہو جاتا ہے۔ جین ازم کے مطابق ہر ذی روح اہم ہے، جانوروں، پرندوں اور کیڑوں مکوڑوں میں بھی روح ہوتی ہے اس لیے وہ سب قابل احترام ہیں

جین دھرم کے ساتھ ایسا ہوا کہ وہ بہت جلد برہمنیت کی گرفت میں آ گیا، بدھ دھرم نے تو خیر خود کو ہزار سال تک بچائے رکھا جین دھرم برہمنی عقاید اور مزاج و کردار میں بڑی آسانی سے ڈھلتا گیا، بدھ ازم کی طرح وہ ملک سے باہر نہ جا سکا۔

جین ادب کے مطالعے سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ جین دھرم کے ماننے والے ابتدا سے برہمنی عقاید و نظریات کو قبول کرتے رہے ہیں، دونوں میں رفتہ رفتہ گہرا رشتہ قائم ہو گیا۔ جین دھرم کے ماننے والے ذات پات کے بھید بھاؤ میں الجھ گئے اور بہت جلد ان کے کئی فرقے پیدا ہو گئے۔

جین لٹریچر پراکرتوں خاص طور پر مگدھی اور مہاراشٹری میں ہے۔ آٹھویں صدی عیسوی کے بعد اس ادب میں شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ چونکہ جین شعراء سنسکرت زبان سے زیادہ متاثر تھے اور ان میں اکثر ادیبوں اور شاعروں نے سنسکرت ہی میں لکھا ہے اس لیے ان کے خیالات تجربے سنسکرت میں زیادہ ہیں۔ کہا جاتا ہے سنسکرت میں بھی انہوں نے اپنے عقاید کی روشنی میں اچھی شاعری کی ہے۔

ہمیں اس کا علم ہے کہ جین دھرم کے ماننے والے دو فرقوں یعنی سوتمبر ا(Svetambara)اور دیگمبر (Digambara) میں تقسیم ہو گئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جین ادب میں دونوں فرقوں کے دو مختلف رجحانات کام کرتے نظر آتے ہیں۔ دونوں نے جین عقاید اور نظریات کے تحت بہت سی کتابیں پیش کیں۔ ان کی تعداد اتنی ہے کہ ان کی فہرست مرتب کرنا مشکل امر ہے۔ اردھ ماگدھی میں تحریریں موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ مہاویر نے اردھ ماگدھی ہی میں تبلیغ کی تھی "آیار ماگاست (Ayaramga sutta) اردھ ماگدھی میں ہے جو جین ادب کے قدیم نمونوں میں ایک ہے۔ جین راہبوں نے کہانیوں کے ذریعہ مہاویر کے خیالات کی اشاعت میں حصہ لیا، ان میں اکثر کہانیاں آج بھی زندہ ہیں۔

انگریزی ترجمے کے ذریعے جو کہانیاں میری نظر سے گزری ہیں ان میں "تاجر اور اس کی تین بہوئیں" اور "ملیّ، میتھلا کے راجا کی بیٹی" وغیرہ فنی اعتبار سے اچھی ہیں، جین فنکاروں نے طویل کہانیاں بھی لکھی ہیں اور سفر نامے بھی تحریر کیے ہیں جن میں 'ایڈونچر' کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ ایسی کہانیوں میں اخلاقی اسباق اور نکات کو اہمیت دی گئی ہے۔ پچھلے جنموں کی کہانیاں بھی ملتی ہیں۔ پیدائش کے چکر پر ایک پختہ یقین اور اعتماد کا پتہ چلتا ہے۔ ایک مختصر سی جین کہانی ہے جس میں تین تاجر ہیں جو سفر پر روانہ ہوتے ہیں ایک واپس ہوتا ہے تو نفع کما کر، دوسرا صرف اپنی پونجی ہی بچا کر واپس ہوتا ہے اور تیسرا سب کچھ گنوا کر، اس مختصر سی کہانی میں انسان کی زندگی کو اچھے انداز میں سمجھانے کی کوشش کی گئی ہیں۔ آخر میں یہ بتایا گیا ہے کہ جس شخص کا سب کچھ لٹ جاتا ہے وہ بار بار جنم لیتا ہے، کبھی جنت میں رہتا ہے اور کبھی جہنم ہیں، جین فنکاروں نے کرشن کو اپنا محبوب اور ہیرو

بنالیااور ان کی زندگی کے واقعات پیش کیے ان کی محبت کی انی لکھی، انہیں ایک دیوتا کے روپ میں دیکھا۔

جین ادب میں بیانیہ ادب کی بڑی اہمیت رہی، سنسکرت زبان میں جین ادیبوں نے طویل قصے لکھے ہیں نیز ایپک، کی بھی تخلیق کی ہے۔ ان کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ سنسکرت زبان میں ان کے ڈرامے بھی کم اہم نہیں ہیں۔ بیانیہ ادب میں بیانیہ شاعری کو عروج حاصل ہوا ہے۔ تصویر کشی اور منظر نگاری میں جین فنکار نمایاں حیثیت رکھتے ہیں جینوں نے چونکہ رامائن اور مہابھارت دونوں کو اپنے مزاج سے ہم آہنگ کر لیا تھا اس لیے ان کے کرداران کی تحریروں میں بار بار ملتے ہیں۔ 1551 میں ایک جینی مہابھارت کی جی تخلیق ہوئی تھی، اس کے مصنف کا نام شبھا چندر تھا۔

● ویدی ادب

● وید کے معنی علم کے ہیں، مقدس علم۔

’وید‘ چار ہیں رگ وید، سام وید، یجروید اور اتھروید۔ رگ وید سب سے قدیم وید ہے۔ قدیم ذہن کو سمجھنے کا ایک بڑا ذریعہ اس میں دس ہزار سے زیادہ منتر ہیں جو ایک ہزار سے زیادہ دعاؤں، گیتوں، بھجوں اور نغموں کی صورتوں میں ہیں۔ رابندرناتھ ٹیگور نے تحریر کیا ہے!

”زندگی اور کائنات کو دیکھ کر قدیم انسان نے مل جل کر جن خیالات کا اظہار کیا وہ رگ وید کے نغموں میں ڈھل گیا“

ڈاکٹر رادھا کرشنن نے لکھا ہے:

”رگ وید میں کئی نسلوں کے خیالات ہیں، مختلف بھجوں اور نغموں میں کئی مختلف نسلوں کے معصوم اور گہرے خیالات کی پہچان ہوتی ہے۔“

ڈاکٹر کرشن چیتنہ نے کہا ہے:

”رگ وید میں اس توانائی کو شاعرانہ خراج عقیدت پیش کیا گیا ہے جو فطرت اور قدرت کے پراسرار پردوں میں چھپی ہوئی ہے۔ فطرت کے عمل اور زندگی کی معنویت پر انتہائی فلسفیانہ انداز سے سوچا گیا ہے“

اے۔ اے۔ میک ڈونل نے تحریر کیا ہے:

”ویدی دیومالا کا مطالعہ مذہبوں کی تاریخ کے مطالعے میں مدد کرتا ہے۔ اعتقادات کے مطالعے کے لیے پہلے رگ وید ہی کے قریب جانا پڑتا ہے“

تھیوز برنارڈ کا خیال ہے۔

”رگ کا مقصد فلسفہ پیش کرنا نہیں بلکہ ان باتوں اور حقیقتوں کو سمجھانا ہے کہ جن سے انسان دوچار ہوتا ہے“۔

معروف جرمن معلم اور دانشور میکس مولر (Max Muller)(1823ء،1900) نے رگ وید کے لیے ویدی اور سنسکرت کا مطالعہ کیا اور ان زبانوں کو سمجھنے اور ہندوستان کے ماضی اور قدیم تہذیبی تصورات کو پہچاننے کے لیے اپنی پوری زندگی صرف کردی۔ انہوں نے رگ وید کو چھ جلدوں میں مرتب کیا۔ حال ہی میں بنارس سے میکس مولر کے اس کارنامے کو شائع کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب نے کہا ہے کہ میکس مولر نے اعلیٰ انسانی اقدار کی عظمت کی مماثلت، یکسانیت اور وحدت کو سمجھ لیا تھا یہی وجہ ہے کہ انہوں نے رگ وید سے گہری دلچسپی کا اظہار کرکے اس کی تہذیبی حیثیت کا احساس ساری دنیا کو دلایا۔ میکس مولر نے اس قدیم دستاویز کی نئی دریافت کی۔ 1877ء میں جرمنی میں ہرسین گراس مین اور الفریڈ لڈوس نے رگ وید کے ترجمے جرمنی زبان میں شائع کیے تھے۔ گراس مین کا ترجمہ دو جلدوں میں ہے اور الفریڈ لڈوس کا ترجمہ چھ جلدوں میں۔ ان دونوں عالموں نے علاحدہ کام کرتے ہوئے اپنے ترجمے ایک ساتھ شائع کیے۔

ویدوں میں ”منتر“ ’برہمن‘ اور ’اپنشد‘ کی اہمیت ہے۔ منتروں کے مجموعے کو ”سم ہتیا“ کہتے ہیں، ’برہمن‘ میں مذہبی فرائض سے متعلق ارشادات ہیں، اپنشد برہمن کا آخری حصہ ہے جس میں فلسفیانہ مسائل ملتے ہیں۔

ہندوستان کے مزاج اور کردار کو سمجھنے میں رگ وید سے ہمیشہ مدد ملی ہے۔ یہ ایک نیم تاریخی دستاویز بھی ہے اور فلسفیانہ خیالات کا ایک دلکش

مجموعہ بھی۔ اس کے نغموں، بھجنوں اور دعاؤں میں بڑی سادگی، صفائی، پاکیزگی اور شیرینی ہے۔ آواز کا ترنم اور آہنگ دل کو چھولیتا ہے۔ انسان کی تہذیب کی صبح کی خوشبو، تازگی، روشنی اور دلکشی ملتی ہے۔ فنی اعتبار سے بھی رگ وید کا درجہ بہت بلند ہے اور اس کی جمالیات ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتی ہے۔

’رگ وید‘ کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ انسان نے پہلی بار دنیا کو کس طرح حیرت اور محبت سے دیکھا ہوگا۔ اشیاء و عناصر کے بارے میں سوچا ہوگا اور اپنے جذبات کا اظہار کیا ہوگا۔

’رگ وید‘ صدیوں سینہ بہ سینہ چلا ہے، پرانے سوچنے والوں اور رشی منیوں کے دلکش اور دل میں اتر جانے والے نغموں، منتروں اور بھجنوں کو لوگ یاد کر لیتے، انہیں یاد رکھتے اور ان کی روشنی میں دنیا کو پہچاننے کا دور صدیوں رہا ہے۔ ’رگ وید‘ تحریری صورت میں بہت بعد میں آیا ہے۔

پروفیسر ونٹر منز (Winter Mitz) کا خیال ہے کہ ویدی ادب کی تخلیق کا زمانہ دو ہزار سال قبل مسیح سے دو ہزار پانچ سو سال قبل مسیح کا ہے۔

جیکوبی (Jacobi) نے رگ وید کے پہلے حصے کو چار ہزار سال قبل مسیح کی تخلیق کہا ہے۔

’رگ وید‘ کے تینوں حصوں کی تخلیق ایک ہی زمانے میں نہیں ہوئی تھی، تیسرے حصے کی تخلیق تو یقیناً بہت بعد میں ہوئی ہوگی۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ آخری حصے کی تخلیق پانچ سال قبل مسیح ہوئی ہے۔

حقیقت جو بھی ہو، رگ وید انسان کی ایک سب سے پرانی ڈاکومنٹ ہے، میکس مولر نے اس بات کو سمجھتے ہوئے کہ تینوں حصوں کی تخلیق کے درمیان بہت زمانے کا فرق ہے۔ ”سم ہتیا“ یعنی پہلے حصے کو دو حصوں میں تقسیم کر کے دو دور مقرر کر دیے ہیں۔

1۔ چھند کا دور

2۔ منتروں کا دور۔

پہلے دور میں بھجنوں اور گیتوں کو لکھا گیا ہے، اس دور میں شاعرانہ انداز زیادہ نمایاں ہے جذبات اور احساسات کا اظہار کھل کر ہوا ہے، بہت خوبصورت دلکش اور معصومانہ خیالات ملتے ہیں۔

دل میں اتر جانے والے نغمے ہیں، ان میں پھولوں جیسی خوشبو اور صبح کاذب کی روشنی ہے۔ اس دور میں ’قربانی‘ کے تعلق سے کوئی بات نہیں ملتی۔ عبادت کا آہنگ ہے جو دل کو چھولیتا ہے۔ ہندوستانیوں کے احساس جمال کی پہچان قدم قدم پر ہوتی ہے۔ ’رگ وید‘ کی اپنی جمالیات ہے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ تخلیق ہندوستانی جمالیات کا ایک انتہائی بیش قیمت سرچشمہ ہے۔

دوسرے دور میں منتروں، بھجنوں، گیتوں اور نغموں کی ایک نئی ترتیب ہے، اسی دور میں عبادت کے ساتھ قربانی دینے کا خیال آہستہ آہستہ ابھرتا ہے۔ آریوں کی آمد سے قبل قربانی کا تصور موجود نہ تھا، کہا جاتا ہے کہ ان کے آنے کے بعد ہی قربانی کا سلسلہ شروع ہوا ہے۔

وید اور خصوصاً رگ وید دنیا کے ادب میں نمایاں مقام رکھتا ہے۔ پہلے حصے میں جو حمد اور دعائیں ہیں جو طلسمی پراسرار نغمے ہیں وہ شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں، پہلے حصے کو جسے سمہتا (Samhitas) کہتے ہیں بہت قدیم ابتدائی خوبصورت تجربوں کے بہترین نمونوں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ دوسرا برہمن (Barhamana) ہے کہ جس میں قربانی اور اس کے طور طریقوں پر باتیں ہیں، ظاہر ہے یہ حصہ بعد کا ہے جب آریا ہندوستان میں رچ بس گئے تھے۔ تیسرا حصہ ارنیکاس (Aranyakas) کا ہے جس میں جنگلوں میں برہموں اور رشی منیوں کا عبادت کی باتیں ہیں۔ یہ تیسرا حصہ بھی بہت بعد کا ہے۔ عبادت اور تپسیا کو بتانے اور سمجھانے کی جو کوشش ہے اس میں عبادت کے تعلق سے ایک فلسفہ ابھر کر سامنے آگیا ہے۔ عبادت کس کی؟ اور کیوں؟ ایک خدا کی عبادت کا نظریہ بہت واضح اور صاف ہے۔

رگ وید میں انسان پہلے 'اگنی' سے مخاطب ہوا ہے اس کے بعد "اندر" سے اور پھر 'سوم' اور دوسرے پیکروں سے۔

آریا خانہ بدوش تھے اور خانہ بدوشوں کی زندگی میں آگ (اگنی) کو بڑی اہمیت حاصل ہے 'روشنی' اور 'آگ' پرانے اشارے ہیں۔ ہندوستان میں داخل ہوتے ہی انہیں نئے تجربے حاصل ہوئے۔ پہلے ان کی نظر زمین سے زیادہ آسمان پر تھی 'سُریہ' (سورج) 'اگنی (آگ) اور روشنی سے ان کا جذباتی اور ذہنی لگاؤ تھا، دراوڑ تہذیب اور ہندوستان کی پرانی آبادی سے جب روحانی اور جذباتی رشتہ قائم ہوا تو پھر ان کی نظر زمین پر گہری ہوئی۔ 'اگنی' غذا کا دیوتا بھی ہے اور عبادت کا دیوتا بھی۔

ویدوں میں کائنات کو تین صورتوں میں پہچانا گیا اور دھرتی، فضا اور جنت کے نام سے انہیں یاد کیا گیا۔ اوپر کی دنیا اور نیچے کی دنیا کے متعلق بھی خیالات ملتے ہیں، آکاش دونوں دنیاؤں کے درمیان ہے۔ ایک دنیا کو ہم جانتے پہچانتے ہیں، دوسری دنیا جو دیوتاؤں اور روشنیوں کی دنیا ہے۔ اور نگاہوں سے پوشیدہ ہے اسے ہم محسوس کرتے ہیں۔ یجر وید میں تین دنیاؤں کی تصویر ملتی ہے۔ آسمان سے اوپر کی دنیا، زمین اور آسمان کے درمیان کی دنیا اور زمین کے نیچے کی دنیا۔ ان کی اپنی دھرتی ہے، اپنی فضا ہے اور اپنی جنت ہے۔ اکثر تین دھرتیوں، تین فضاؤں اور تین جنتوں کا ذکر ملتا ہے، بھومی، پرتھوی، اروی، اپار، یہ سب دھرتی کے نام ہیں۔ پرتھوی اور اروی سے زمین کی چوڑائی اور اس کے پھیلاؤ کا خیال آتا ہے، اپار سے لا محدود وسعت کا اور بھومی سے زمین کی زرخیزی کا۔

ایک دلچسپ تمثیل ملتی ہے کہ کسی جاندار کی قربانی کے بعد:

"اس کا سر آسمان بن گیا
اس کی ناک سے فضاؤں نے جنم لیا
اس کے پاؤں زمین بن گئے
اس کے 'دماغ' سے چاند پیدا ہو گیا
اس کی آنکھوں سے سورج نے جنم لیا
اس کے منھ سے 'اندر' اور 'اگنی' کا جنم ہوا
اس کی 'سانسوں' سے 'ہوائیں' پیدا ہوئیں!

رگ وید اور دوسرے ویدوں میں تمثیلوں کی بڑی اہمیت ہے۔ پرانے ہندوستانی رشیوں نے زندگی کو مختلف انداز سے سمجھانے کی کوشش کی تو اشاروں اور تمثیلوں کا سہارا لیا۔ انداز بیان دل کو چھوتا ہے۔ معنی خیز اشارے تاثرات ابھارتے ہیں۔ رگ وید نے خصوصاً سچائیوں تک لے جانے کے لیے تمثیلوں کا سہارا زیادہ لیا ہے۔

'رگ وید' میں بہت سے دیوتاؤں کے نام ملتے ہیں لیکن وہ سب ایک ہی روح اور ایک ہی نور کی کرنیں ہیں، خالق ایک ہے اس کے کئی نام ہیں، اس کی پہچان کئی صورتوں میں ہوتی ہے، خدا 'ریت' یعنی کائنات کی ابدی تنظیم میں نمایاں ہے، اسے ہر جگہ پہچانا جا سکتا ہے، وہی اگنی ہے وہی فضا ہے وہی ہوا ہے، وہی روشنی ہے، وہی برہمن ہے، وہی پانی ہے اسی کا نام پر جاپتی ہے۔ اس طرح رگ وید نے خالق اور انسان کو دوسرے سے بہت قریب کر دیا۔ اس طرح اپنے معبود حقیقی کو پہچان لیں تو انسان اور انسان کا رشتہ ہمیشہ مضبوط اور مستحکم رہے۔

"وہ ایک ہے اور صرف ایک
تمام دیوتا اس میں سما جاتے ہیں اور

ایک ہو جاتے ہیں
آسمان ادیتی ہے خلا ہے
'ادیتی ماں ہے باپ ہے بیٹا ہے
'ادیتی' سب دیوتا
وہ سب ادیتی ہیں جو پیدا ہوئے ہیں اور وہ سب جو پیدا ہوں گے

(Rg. 1.89.10)

"ہمیں اندر کی پوجا کرنی چاہئے
سچائی کی
اس کی نہیں
جو سچائی نہیں ہے!"

(Rg. VIII 62. 12)

"میں جھوٹ کو دیوتا نہیں کہتا"

(Rg. 104.14)

انسان کی تمام کامیابیوں اور مسرتوں کے لیے سچائی کا راستہ ہی بہتر راستہ ہے، سچائی کے راستے سے ہٹ کر کامیابی اور مسرت حاصل نہیں ہو سکتی۔ رگ وید میں ہر جگہ سچائی، سچائی (ستیہ) کی آواز سنائی دیتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ رگ وید سے صرف سچائی کی روشنی آ رہی ہے۔

سچائی حقیقت ہے
سچائی معبود حقیقی ہے
سچائی انسان اور انسان کا رشتہ ہے
سچائی انسان کا اعلیٰ کردار ہے
سچائی زندگی کی لازوال نعمتوں اور تمام مسرتوں کی تلاش ہے
سچائی روح کی روشنی اور نگاہوں کا نور ہے!

رگ وید نے سچائی کو اس طرح سمجھتے ہوئے مختلف انداز سے بنیادی سچائی کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے ان باتوں سے الگ انسان اور ں کے سماج کا کوئی تصور بھی پیدا نہیں ہو سکتا۔ رگ وید نے یہی بتایا ہے کہ ستیہ (سچائی) کے بغیر زندگی کا وجود ہی قائم نہیں رہ سکتا۔ دنیا اگر گھوم رہی ہے تو اسی "ستیہ" (سچائی) کی وجہ سے۔ ساری کائنات میں ایک تنظیم ہے اور یہ تنظیم ستیہ اور رت کی وجہ سے ہے۔ رت کے لفظ میں انصاف اور اچھائی دونوں کے معنی پوشیدہ ہیں۔ رت تمام برائیوں کا مکمل اور بھرپور جواب ہے۔ رگ وید میں برہسپتی کو رت (ابدی کائناتی تنظیم) کے رتھ پر سوار دکھایا گیا ہے اور کہا گیا ہے:

"تو اس رتھ پر سوار ہو کر تمام برائیوں اور
تاریکیوں کا پیچھا کر رہا ہے

تو ریت، کے رتھ پر سوار ہے،
عظیم سواری ہے
اے برہسپتی اس سے تو تمام تاریکیاں دور ہو جائیں گی
برائیوں کا قتل ہوگا
اور ہر جانب روشنی پھیل جائے گی۔
(Rg. II 23.3)

'رت' ہی سے ساری کائنات کی خوبصورتی قائم ہے۔

رگ وید نے روحانی قوتوں کی عظمت کا احساس دلایا اور کہا کہ انسان کی روحانی توانائی عظیم ہے۔ انسان روحانی توانائی کا کرشمہ ہے۔ بظاہر وہ مٹی کا پتلا ہے لیکن اس میں روح کا جوہر ملا ہوا ہے جس سے اس کی قوت کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ رگ وید کے مطابق آتما ہی وہ قوت ہے کہ جس سے انسان اور انسان کا رشتہ قائم ہوتا ہے، سماج خوبصورت بنتا ہے، روحانی رشتوں کے درمیان پہاڑ اور سمندر نہیں آتے۔ اس سے یہ احساس قائم رہتا ہے کہ دنیا کے تمام انسان ایک ہیں رگ وید میں یہ جو دعا کی گئی ہے ''ہمیں آنکھیں دو'' تو دراصل مقصد صرف یہ ہے کہ وہ روشنی ملے کہ جس سے زندگی اور انسانی رشتوں کی سچائی کا علم حاصل ہو۔ روح کی روشنی آنکھوں کے لیے بھی چاہئے اور جسم کے لیے بھی۔ اس قسم کی آواز سنائی دیتی ہے۔

''آنکھوں کو روشنی دو
جسم کو ''آنکھیں'' دو تاکہ وہ بھی دیکھ سکیں
تاکہ اے معبود حقیقی تجھے دیکھ سکیں
روشن آفتاب کو،
جو ہر شئے سے زیادہ دلکش ہے
ہم سب انسان
ایک ساتھ
ایک ہی طرح آنکھوں سے سب کچھ دیکھنا چاہتے ہیں،
ویدوں کی روشنی سے اس دنیا اور اس کائنات کی خوبصورتی کا احساس اور زیادہ ہوتا ہے۔

رگ وید کے نغموں کا رشتہ عوامی نغموں سے ہو سکتا ہے لیکن جس صورت میں یہ نغمے تحریری صورت میں ملتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عوامی نغموں سے بہت آگے ہیں ان نغموں سے اسطور کی ایک دنیا ابھری ہے۔ یہ شاعری اتنی عمدہ ہے کہ اسے دنیا کی بہترین ابتدائی شاعری کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے۔ اس کے استعارے چمکتے ہوئے اور معنی خیز ہیں۔ مذہبی خیالات کے رسوں کو لیے یہ شاعری اپنے اسلوب اور آہنگ اور دلکشی سے متاثر کرتی ہے۔ ونٹر نٹز (Maurice Winternitz) نے لکھا ہے کہ قدیم عبرانی شاعری میں بھی یہ حسن نہیں تھا۔ اس نے یہ بھی کہا ہے کہ رگ وید کے نغمے خالق کائنات کو سب سے برتر اور عظیم تصور کر کے عقیدت اور محبت کا ثبوت دیتے ہیں، ان نغموں میں محبت ہے عجیب سرشاری اور سرمستی ہے اس کے برعکس عبرانی گیتوں میں خالق کائنات سے ایک طرح کا خوف کا احساس ملتا رہتا ہے لگتا ہے خود نغموں کے الفاظ خوف سے کانپ رہے ہیں۔ رگ وید کے نغمے دل کی گہرائیوں سے نکلتے محسوس ہوتے ہیں۔ نغمہ سناتے ہوئے لگتا ہے کہ نغمہ نگار اپنے محبوب کے سامنے کھڑا ہے۔

'رگ وید' کی ادبی حیثیت اس لیے بھی بڑھ گئی ہے کہ شاعر اپنے جذبات کا اظہار بہت کھل کر انتہائی خوبصورت اسلوب میں کرتا ہے، کسی قسم کی کوئی جھجک نہیں ہے۔ جس طرح کوئی بے باک عاشق اپنے محبوب سے باتیں کرتا ہے اسی طرح شاعر خالق کائنات سے مخاطب ہوتا ہے۔ 'اگنی' اندر، ورون، جس سے بھی مخاطب ہوتا ہے بڑی بیباکی کے ساتھ، اور انتہائی لطیف انداز میں جذبے کا اظہار کرتا ہے۔ نغمہ نگار جانتا ہے کہ ورون ایسا دیوتا ہے جو اخلاقی قانون یا اصولوں کی پابندی پر زور دیتا ہے، گنہ گار کو سزا دیتا ہے، اس کے باوجود اس سے مخاطب ہوتا ہے تو ایک گنہ گار عاشق کی طرح کہتا ہے کہ غلطیوں کو معاف کرنے والا بھی تو تو ہی ہے، میرے گناہوں کو بخش دے۔ اس التجا میں کہیں بھی خوف نہیں ہے۔ لگتا ہے کہ بندہ اور معبود دونوں ایک دوسرے کے سامنے ہیں۔ ورون سے مخاطب ہو کر ایک نغمہ اس طرح پیش ہوا ہے:

"ورون کے لیے ایک دلکش نغمہ چھیڑ رہا ہوں
ورون جس کا مقام بہت بلند ہے
وہ بپھر جاتا ہے تو قتل کر دیتا ہے
سورج کے سامنے زمین کو پھیلائے بیٹھا ہے
اس کی رفتار اتنی تیز ہے کہ اس کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔
ورون رحمتوں کا دیوتا ہے
بارش دیتا ہے
اور سوم رس عنایت کرتا ہے
زمین کو مسرتوں اور لذتوں کا مرکز بنا دیتا ہے،

'اگنی' اور 'سوریہ' کے نغموں میں استعاراتی شاعری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں، استعارے اکثر ہیروں کی مانند چمکتے ہیں، جو استعارے ہیں وہ عموماً فطرت سے لیے گئے ہیں، فطرت کے حسن کے خوبصورت جگنو ان نغموں میں چمکتے نظر آتے ہیں، 'سوریہ' اور 'اوشا' وغیرہ کے نغمے دنیا کی بہترین شاعری میں شمار کیے جاسکتے ہیں استعاروں میں روشنی، تاریکی، آسمان، تارے، پودے، پتے، صبح، ہوا وغیرہ کا استعمال زیادہ ہوا ہے لیکن یکسانیت کا احساس نہیں ہوتا۔

رگ وید کے کچھ نغمے ایسے ہیں جن میں مکالموں کی خصوصیتیں ملتی ہیں اور فنی اور ادبی نقطہ نظر سے یہ بھی کم اہم نہیں ہیں۔ مکالموں کا یہی انداز ایک روایت کی صورت ڈھل گیا، پرانوں اور خصوصاً مہابھارت میں اس ویدی روایت کی پہچان ہو جاتی ہے۔ اس میں ڈرامائی عناصر موجود ہیں، یہ روایت اس حقیقت کا بھی احساس دیتی ہے کہ رگ وید سے بھی قبل یہ ڈرامائی انداز کسی نہ کسی طرح موجود ضرور ہوگا۔ بدھ لٹریچر میں بھی مکالموں کی خصوصیتیں موجود ہیں اور یہ ڈرامائی انداز ملتا ہے۔ ایپک میں تو یہ تکنیک کی امتیازی خصوصیت بن گیا ہے رگ وید میں ایسے نغمے بھی ہیں جو ایپک کی چند خصوصیات کے ساتھ ڈرامائی خصوصیات لیے ہوئے ہیں۔ ایک معروف نغمہ ہے (Rvx,95) کہ جس میں اٹھارہ مصرعے ہیں، اس میں اروشی (اپسرا) کے حسن کا ذکر ہے۔ الوہی حسن ایسا ہے کہ دھرتی پر بکھرتا ہے تو ہر جانب جگنو چمکنے لگتے ہیں ایک پر اسرار سی خوشبو پھیل جاتی ہے، چار سال دھرتی پر رہتی ہے۔ پورورس (Pruravas) اس کا شوہر ہے جو انسان ہے اروشی حاملہ ہو جاتی ہے۔ پھر اچانک گم ہو جاتی ہے، اس کا شوہر اسے ڈھونڈھنے لگتا ہے اور آخر کار اسے پالیتا ہے۔ کیا دیکھتا ہے اروشی ایک خوبصورت تالاب میں کئی اپسراؤں کے ساتھ کھیل رہی ہے رقص کر رہی ہے۔ کہانی کے حسن میں اضافہ اس وقت ہو جاتا ہے جب مکالموں کی ایک خوبصورت فضا خلق ہو جاتی ہے۔ رگ وید کی یہ کہانی ممکن ہے رگ وید

سے پہلے کی ہو لیکن رگ وید کے ذریعہ یہ فسانہ دوسری زبانوں میں پہنچا ہے اور ہمیشہ مقبول رہا ہے۔ آج بھی کتھک میں یہ کہانی پیش کی جاتی ہے۔ رگ وید سے یہ کہانی جب مہابھارت میں پہنچی تو اس کی مقبولیت میں بڑا اضافہ ہو گیا تھا۔ وشنو پران میں بھی یہ کہانی ملتی ہے۔ ہندوستان میں اپسراؤں اور پریوں کی کہانیوں میں 'اروشی' کی کہانی ایک نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ رگ وید نے اس کہانی کے ذریعہ عورت کے حسن کا ایک عمدہ معیار تو پیش کیا ہی ہے عورت کی محبت کا بھی ایک خوبصورت پہلو نمایاں کیا ہے۔ ویدی ادب میں اروشی کے حسن و جمال اس کی محبت، اس کی پراسراریت، اس کے کھیل اور رقص اور اس کے زمینی رشتے وغیرہ کی بڑی اہمیت ہے، اپسرا اور انسان کی محبت اور دونوں کے جسمانی رشتے کی غالباً یہ اپنی نوعیت کی پہلی کہانی ہے۔ اس طرح رگ وید میں 47 اشعار کا ایک خوبصورت نغمہ ہے جو ایک دلفریب افسانہ بن گیا ہے، سوریہ (سورج) کی بیٹی اور سوم (چاند) کے بیٹے کی شادی کا فسانہ بڑا دلکش ہے۔ پرانے سماج میں جس طرح عوامی سطح پر شادیاں ہوتی تھیں ان کی تفصیل یہاں موجود ہے۔ ماحول گھریلو ہے، زندگی کی تصویر کشی انتہائی عمدہ ہے لیکن ساتھ ہی اس دلکش نغمے کی اشاریت اور استعاروں کی کیفیت متاثر کرتی ہے۔

رگ وید میں کئی نظمیں ایسی ہیں جو بنیادی طور پر سیکولر ہیں لیکن وقت کی تبدیلی ایسی ہوتی گئی کہ مذہبی خیالات اور خصوصاً قربانی کے تعلق سے باتیں شامل ہو گئیں، مزاج بہت حد تک تبدیل ہو گیا۔ ذرا غور کرنے سے سیکولر کردار کی پہچان ہو جاتی ہے۔ ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں فرد 'سوم' سے مخاطب ہے یہ نظمیں طنزیہ زیادہ ہیں۔ ایک جگہ یہ تصویر ملتی ہے "سوم کو دیکھو اندرا کی جانب پھیلتا جا رہا ہے!"

'رگ وید' نے محبت کے نغمے اور اس کی میلوڈی(Melodies) کو اہمیت دی ہے جس کی وجہ سے اس کی ادبی حیثیت بلند ہوئی ہے۔ کائنات اور خالق کائنات سے محبت اور تمام اشیاء و عناصر سے محبت کے نغمے ہر جانب گونجتے محسوس ہوتے ہیں۔ تصویر کشی کے حسن کی چمک دمک سے آنکھیں چکاچوند ہو جاتی ہیں 'اگنی' جب جوش میں آتا ہے تو جلال و جمال کا ایک دلکش منظر سامنے آجاتا ہے اس طرح ورون اور سوم وغیرہ کے جلوے ہیں۔

ہندوستانی جمالیات میں "رگ وید" کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔

سنسکرت ادب

● رگ وید کے آخری حصے سے کلاسیکی سنسکرت کے ارتقاء کی کہانی دیکھی جا سکتی ہے۔ آخری سمہیتاؤں (Samihitas) اور برہمنوں(Brhamna) میں سنسکرت کی ابتدائی صورت نظر آتی ہے۔ یہ کسی زبان کا فطری ارتقاء نہیں کہا جا سکتا، چوتھی صدی قبل مسیح پانِنی (Panini) نے سنسکرت کے سخت اصول بنائے، ایسا محسوس ہوا جیسے کسی فطری زبان کو خواہ مخواہ مصنوعی زبان بنانے کی کوشش ہو رہی ہے۔ کیتھ (Keith) نے اپنی کتاب ''اے ہسٹری آف سنسکرت لٹریچر'' میں لکھا ہے:

> "The influence of the grammarians, whose results were summed up in panini's Astadhyayi, probably in the fourth century B.C. is seen in the rigid scheme of euphonic combination of words within the sentence or line of vorse. This is clearly artificial converting a natrural speech tendency into something impossibly rigid, and, as applied to the text of the Rigveda, often ruining the metrical effect."(Page 5)

قواعد نویسوں کی سنسکرت ویدی زبان کی دین ہے۔ ایک بات بہت واضح ہے کہ سنسکرت برہمنی تمدن کی زبان کی نمائندگی کرتی ہے، یہ حقیقت ہے کہ کئی مذاہب اور عقائد سے ٹکرانے کے باوجود برہمنی تہذیب کا دائرہ وسیع ہوتا رہا ہے۔ پانچویں صدی قبل مسیح برہمنی تہذیب کا ٹکراؤ بدھ ازم اور جین ازم سے ہوا لیکن اس سے اس تہذیب کا فائدہ ہی ہوا، بدھ اور جین دونوں آہستہ آہستہ اس کے قریب آ گئے۔ بدھ مت کا لٹریچر سنسکرت زبان میں ڈھلنے لگا، بدھوں پر برہمنی نظریات و عقاید کی گہری چھاپ پڑی، جین مت تو بہت جلد برہمنی تمدن میں جذب ہو گیا۔ عقاید کے ساتھ ان کے دیوتاؤں کو بھی قبول کر لیا۔ جیسے جیسے برہمنی تہذیب کا دائرہ پھیلتا گیا ہے سنسکرت زبان و ادب کا دامن بھی وسیع ہوتا گیا ہے۔ اس میں مختلف علوم کا مطالعہ شامل ہو گیا، قواعد اور صوتیات وغیر کے علاوہ علم ریاضیات، علم نجوم، علم فلکیات، علم ادویات وغیرہ کو بھی مطالعے میں بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔ پھر سنسکرت کو 'مہابھاشیہ' کہا گیا پران، اتہاس اور گاتھاؤں کے شامل ہونے سے سنسکرت کا دائرہ اور وسیع ہو گیا۔ یہ کبھی بول چال کی زبان نہیں رہی لیکن ادب کی زبان کی حیثیت سے اسے ایک بلند درجہ حاصل ہو گیا۔

سنسکرت کے علماء نے گاتھاؤں، کہانیوں اور عوامی گیتوں کے ترجمے کیے، مختلف پراکرتوں میں جو چھوٹی بڑی 'ایپک' تھیں انہیں بھی سنسکرت میں ڈھال دیا۔ برہت کتھا، کو بھی ہم آج صرف سنسکرت ہی کے ذریعہ جانتے ہیں پشاچی میں اس کا اصل نسخہ عرصہ ہوا گم ہو چکا ہے۔ سنسکرت ادب میں ڈرامے کو عروج حاصل ہوا اور کالیداس جیسا فنکار نصیب ہوا کہ جس نے کمار سمبھو شکنتلا اور میگھ دوت جیسی تخلیقات بخشیں۔ ہوین سنگ(Hiven Tsang)(ساتویں صدی) نے تحریر کیا ہے کہ بدھ راہب اور بھکشو بھی سنسکرت لفظوں کا استعمال کرنے لگے تھے، اپنے بھاشن میں انہیں استعمال کرتے تھے، اپنی پراکرتوں کے ساتھ انھیں سنسکرت الفاظ بھی پسند تھے۔ دراصل سنسکرت اونچے طبقے کی زبان بن گئی تھی، نچلے طبقے کے لوگ پراکرتوں کا استعمال کرتے تھے سنسکرت ڈراموں میں بھی یہ تصویر ملتی ہے۔ یعنی اونچے طبقے کے لوگ سنسکرت بولتے ہیں اور نچلے طبقے

کے لوگ پراکرت۔ بھامہا (Bhamaha) (700ء) اور بلہن (Bilhana) (1060ء) نے سنسکرت شعریات پر بڑی سنجیدگی سے غور کیا۔ اس طرح سنسکرت انتقادیات کی بنیاد پڑی اور شعریات اور جمالیات پر غور کرتے رہنے کا ایک سلسلہ قائم ہو گیا۔

سنسکرت تحریک کی دو صورتیں واضح طور پر نظر آتی ہیں ایک وہ جو پاننی اور دوسرے قواعد نویسوں نے ابھاری ہیں زبان کو حد درجہ مشکل بنانے کی کوشش کی ہے، بڑی پابندیاں عاید کی ہیں اور دوسری وہ کہ جسے سنسکرت کے تخلیقی فنکاروں نے اپنی اپنی سطح پر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ تخلیقی فنکاروں نے شاعری، ڈراما، کہانی، طویل کہانی اور ایپک کو اہمیت دی اور بڑی صاف ستھری سنسکرت استعمال کی۔ اس سنسکرت کی شعریات ہی اس زبان کی ادبی تاریخ کو زندہ رکھے ہوئی ہے۔

سنسکرت زبان نے دراوڑی زبانوں کو بھی گہرے طور پر متاثر کیا خصوصاً تمل، کنٹر اور تیلگو پر اس کے گہرے اثرات ہوئے۔ کلاسیکی سنسکرت نے شری لنکا کے لٹریچر پر بھی اپنا اثر ڈالا۔ شنگھالی زبان میں سنسکرت کے بہت سے الفاظ موجود ہیں۔ اسی طرح بورنیو، جاوا، فلپائن اور انڈونیشیا میں کلاسیکی سنسکرت اور اس کی شعریات نے تخلیقی فنکاروں کو جن میں شاعر بھی تھے اور اداکار بھی متاثر کیا۔ سنسکرت کی وجہ سے ہندوستانی نام ان علاقوں میں پہنچے ہیں۔

سنسکرت زبان کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے منتر اور شاعری دونوں کو ارفع معیار عطا کیا۔ ایپک اور ڈراموں میں اس معیار کی پہچان بخوبی ہو جاتی ہے۔

ابتدا میں نثری کہانیاں ملتی ہیں جو بیانیہ تکنیک میں ہیں۔ پالی جاتک کی بہت سی کہانیاں سنسکرت میں آ گئیں۔ سنسکرت نے ان کہانیوں کو بنایا سنوارا مزین کیا معمولی صاف ستھری پالی کہانیاں بھی سنسکرت میں مزین ہو گئیں اور انہیں بھی کاویہ، کہا گیا، ڈانڈن (Dandin) بان (Bana) اور سوبھاندھو (Subandhu) ابتدائی نثر نگار کہے جا سکتے ہیں کہ جنہوں نے متعدد کہانیوں کے اسالیب کو زیادہ سے زیادہ دلنشیں اور پرکشش بنانے کے لیے انہیں مزین کیا، خوبصورت استعاروں اور تشبیہوں سے آراستہ کیا۔ ڈانڈن کی "دس شہزادیوں کی کہانیاں" بہت مشہور ہیں۔ بیانیہ تکنیک میں آرائش و زیبائش کو اہمیت دی گئی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ڈانڈن کا اسلوب پرکشش اس لیے بھی ہے کہ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں اس کے برعکس بان (Bana) کی کہانیوں میں بڑے بڑے جملے ملتے ہیں۔

ڈانڈن کی کہانیوں کا ماحول سیکولر ہے وہ اکثر طنز و مزاح سے بھی کام لیتا ہے۔ "دس شہزادیوں" کی کہانیوں میں زندگی کی سچائیاں ملتی ہیں۔ جب دس شہزادیاں ہیں تو دس ہیرو بھی موجود ہیں۔ تاجر ہیں، چور ہیں، طوائفیں ہیں، کسان ہیں اور پہاڑی لوگ ہیں۔ سنسکرت کی ان ابتدائی کہانیوں میں بھی زندگی کی تصویریں صاف جھلکتی نظر آتی ہیں ڈانڈن کی کہانیوں کے اسلوب میں اختصار کا جو حسن ہے اس سے آئندہ دوسرے فنکار بھی متاثر ہوئے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ کہانیوں میں منظر نگاری کا فن بھی توجہ طلب ہے۔

دس کمار چتر (Dacakumaracarita) (دس شہزادیوں کی کہانیاں) خوبصورت رومانی کہانیاں ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ڈانڈن سے قبل یہ کہانیاں پراکرتوں میں موجود تھیں۔ ناقد کہتے ہیں کہ ڈانڈن ایک بڑا تخلیقی فنکار تھا کہ جس نے ان کہانیوں کو طبعزاد کہانیوں کی صورت دے دی۔ کردار نگاری کے فن کا بھی ماہر تھا۔ سماج کے جیتے جاگتے کردار کہانیوں میں ملتے ہیں۔ رومانی اور اساطیری ماحول بھی اکثر لطف دے جاتا ہے۔ اپسراؤں کا عمل اور رد عمل بھی کہانیوں میں زندگی پیدا کر دیتا ہے شہزادیوں کے حسن کی تعریف میں سنسکرت زبان کے جلوؤں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ حسن کے تعلق سے ہر تعریفی جملے کو پرکشش بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔

ابتدائی سنسکرت ادب کا دوسرا بڑا تخلیقی فنکار سبھاندھو (Subandhu) ہے، اعلیٰ پایہ کا نثر نگار ہے، واسوادتا (Vasavadatta) اس کا معروف افسانہ ہے۔ یہ اس کی ہیروئن کا نام ہے جو ایک شہزادے کندرپاکیتو (Kandarpaketu) سے محبت کرتی ہے، سبھاندھو اپنے اسلوب کی

جانب سے ہر وقت بیدار نظر آتا ہے چاہتا ہے اس کا ہر جملہ خوبصورت اور پرکشش ہو۔ جملوں کو مزین کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ ابتدائی کلاسیکی کہانیوں کا ایک بڑا فنکار بان (Bana) بھی ہے جس کا نام مشہور طویل رس کہانی "کادمبری" کی وجہ سے معروف ہے۔ کادمبری کی تکنیک اس عہد کی اور رس کہانیوں سے علاحدہ ہے۔ ابتدا میں کتھاکار کہتا ہے کہ وہ ایک نئی کہانی پیش کر رہا ہے۔ چند مصرعوں سے کتھا کی اہمیت بتائی ہے۔ کتھا میں تحیر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسرے جنم پر جن لوگوں کا اعتماد نہیں ہے وہ بھی کادمبری، کے اس لطیف پہلو سے لطف اندوز ہوتے ہیں جو رومان پیش کیا گیا ہے اس میں فینٹاسی (Phantasy) کی خصوصیات بھی موجود ہیں۔ انسانی محبت کی نزاکتوں پر کتھاکار کی نظر ہے۔ محبت کی اس کہانی میں درد اور غم کو ابھارنے کی فنکارانہ کوشش ہے۔ موت کے ساتھ یہ اعتماد بھی ہے کہ پھر جنم لیں گے اور پھر ملاپ ہوگا۔ طوطے کے اندر روح سرایت کرتی ہے اور پھر طوطا ایک مرکزی کردار بن جاتا ہے۔ سنسکرت ادب کے ناقد کہتے ہیں کہ کادمبری میں محبت کا بیان پُر وقار ہے وہ مناظر کہ جن میں کادمبری اور شہزادہ ایک دوسرے سے قریب ہیں فنی حسن کو لیے ہوئے ہیں۔ جب کادمبری شہزادے کو دیکھنے کے لیے قلعے کی دیوار پر چڑھتی ہے اس وقت ایک دوشیزہ کے نازک احساسات کی عمدہ تصویر کشی ہوئی ہے۔ ایک کنواری جوانی کے جذبے سے سرشار لجاتی شرماتی آہستہ آہستہ بڑھتی ہے اس قسم کے ڈرامائی مناظر انسانی جذبات سے سرشار نظر آتے ہیں۔ ناقد بان کی دروں بینی کی تعریف کرتے رہے ہیں یہ کہتے رہے ہیں کہ کتھاکار کی نظر انسان کی نفسیات پر بہت گہری ہے۔ کردار نگاری اور فضا نگاری کے پیش نظر کادمبری، کو کلاسیکی سنسکرت ادب میں نمایاں درجہ حاصل ہے۔

بان (Bana) کے بعد بہت سی رومانی کہانیاں اور کتھائیں لکھی گئیں۔ اس دور میں پالی اور دوسری پراکرتوں میں حکایتوں کو پیش کرنے کا سلسلہ جاری رہا۔ ایک بات واضح کر دینا ضروری ہے کہ سنسکرت میں بوطیقا (poetics) یا شعریات کے لیے کاویہ (Kavya) کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے، شاعری بھی کاویہ ہے اور نثر بھی کاویہ ہے، کلاسیکی سنسکرت کتھائیں، قصے، کہانیاں، رس کہانیاں وغیرہ اپنا مواد عموماً عوامی قصوں کتھاؤں اور حکایتوں سے لیتی رہی ہیں، ایپک ان کے موضوعات یا مواد کا ذریعہ نہیں رہا۔ چھوٹی چھوٹی عوامی حکایتوں کو مختصر اور طویل رس کہانیوں کی صورت دی گئی ہے لہٰذا ان میں پراکرتوں کی روح سمائی ہوئی ہے۔ قدیم عقاید اور توہمات شامل ہیں۔ سنسکرت کتھاؤں اور رس کہانیوں میں واقعات کی ایک مناسب ترتیب ہے، کینوس کو بڑھانے کی کوشش ہے۔ کرداروں کے عمل اور ردِ عمل پر نظر ہے۔ کئی قدیم حکایتیں اور کہانیاں ایک جگہ جمع ہو کر ایک وحدت کا احساس دیتی ہیں۔ ڈانڈن (Dandin) کی طویل رس کہانی "دس شہزادیاں" کئی مختصر کہانیوں اور حکایتوں کا مجموعہ تو ہیں لیکن ان میں فنکار نے ایک وحدت پیدا کر دی ہے۔

سنسکرت کے کتھاکاروں نے "ایڈونچر" کو بہت اہمیت دی تھی لہٰذا ایسی عوامی کہانیاں اور حکایتیں کہ جن میں ایڈونچر ہوتا توجہ کا مرکز بن جاتا ہے، وہ اپنی فنکارانہ صلاحیتوں سے اس میں زندگی پیدا کرتے، کینوس میں کشادگی پیدا کرتے ہوئے ایڈونچر کی پیش کش کو پرکشش بنا دیتے ہیں۔

کچھ نقادوں کا یہ خیال ہے کہ سنسکرت زبان کی آرائش و زیبائش کی وجہ سے باتوں کا سلسلہ اتنا طویل ہو جاتا ہے کہ کبھی کبھی بنیادی کہانی ہی گم ہو جاتی ہے، ذہن خوبصورت لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔

سنسکرت کی خوبصورت، دلکش اور نکھری ہوئی شاعری اور سنسکرت کے منظوم ڈراموں اور ایپک کے پس منظر میں گاؤں گاؤں گھوم کر کلام سنانے والے سوتا (Sutas) اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کی فطری شاعری عوام کو متاثر کرتی رہی ہے، وہ گیت بھی سناتے ہیں اور اپنی بنائی ہوئی منظوم کہانی بھی۔ ان کے سرپرستوں کی کمی نہ تھی۔ وہ جنگ کے میدان میں راجاؤں، شہزادوں اور وزیروں کے ساتھ ہوتے، گا گا کر اور دلیری اور بہادری کی کہانیاں سنا کر ان کے حوصلے بڑھاتے تھے۔ درباروں میں بھی انہیں نمایاں جگہ حاصل تھی، شہزادوں کے دل سے خوف دور کرنے اور انہیں شجاعت

اور بہادری کا سبق دینے کے لیے درباروں میں انہیں مقرر کیا جاتا۔ جب کوئی حکمراں میدان جیت کر واپس آتا تو سوتا، ان کی شجاعت کی کہانیاں بنابنا کر پیش کرتے اور دربار اور عوام سے خراج تحسین وصول کرتے۔ کبھی کبھی سوتاؤں کو رتھ چلانے پر مقرر کیا جاتا، جنگ کے میدان کی طرف جاتے ہوئے وہ رتھ پر سوار اپنے حکمراں کو بہادری کی کہانیاں سناتے، ان کے حوصلے بلند کرتے۔ ان کی شاعری میں ذہانت جھلکتی تھی، یہ گیت، نغمے، کہانیاں، تخلیقی کب ہوتی تھیں، ادبی اور فنی نقطہ نظر سے ان کی کوئی اہمیت نہیں تھی لیکن سوتا اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار ضرور کرتے تھے اظہار بیان کی زبردست قوت تھی، لفظوں کے تیز آہنگ اور جھنکار کی قدر قیمت جانتے تھے، سوتاؤں کی شاعری راج درباروں میں بہت مقبول تھی درباروں کی شان وشوکت کے پیش نظر یہ شاعری اور نکھرنے لگی، اس میں توازن پیدا ہونے لگا۔ راج درباروں کی شاعری کے نمونے والمیکی کی رامائن میں بھی ملتے ہیں۔ درباروں کی شاعری ہی آہستہ آہستہ ایپک کی صورت اختیار کرتی ہے۔ راج درباروں کی شاعری نے جہاں ایپک کی تخلیق میں مدد کی وہاں سنسکرت کے تغزل اور بیانیہ شاعری اور ڈرامے کی تخلیق میں بھی حصہ لیا۔ اس شاعری کو پہلا کاویہ اسلوب کہا جاتا ہے، اس کی چند خصوصیات یہ ہیں

1۔ ایسے استعاروں اور ایسی خوبصورت اور تشبیہوں کا استعمال جن کا اثر دیر تک رہے۔
2۔ منظر نگاری، تصویر کشی میں تفصیل،
3۔ تیز آہنگ اور مصنوعی اظہار بیان۔
4۔ صاف اور واضح انداز بیان۔ کوشش یہ کہ جو بات کہی جائے دل ودماغ تک پہنچ جائے۔
5۔ شاعری میں زیادہ سے زیادہ مواد کی شمولیت۔

راج درباروں کے شعراء نے جب قواعد کا مطالعہ شروع کیا اور وزن، اور ڈکشن کی اہمیت کو سمجھنا شروع کیا تو اچھی شاعری کے نمونے سامنے آنے لگے۔ قدیم سنسکرت کی شاعری کے کچھ نمونے بھارتیہ ناٹیہ شاستر میں موجود ہیں۔

کاویہ‘ یا شعریات کی قدر و قیمت کا اندازہ ابتدائی زمانے سے کیا جانے لگا تھا۔ آٹھویں صدی عیسوی میں ڈانڈن، (Dandin) نے پدیہ (وزن) کی اہمیت سمجھائی تھی اور یہ کہا تھا کہ اچھی شاعری کے لیے پدیہ (Padya) (metre) کی ضرورت ہوتی ہے۔ یوں گدیہ (Gadya) شاعری بھی اہم ہے جس میں میٹر یا وزن نہیں ہوتا، اس نے یہ بھی کہا ہے کہ گدیہ اور پدیہ دونوں کے درمیان کی شاعری (مسر misra) ہے کہ جس میں گدیہ اور پدیہ دونوں ہوتے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو علم ہوگا کہ علمائے جمالیات وشعریات نے ابتدا سے مواد اور ہیئت، بحر اور وزن مختلف اقسام کے اسالیب، آواز اور آہنگ، استعارہ، تشبیہ، جذبہ اور احساس وغیرہ پر اظہار خیال کیا ہے۔ ڈانڈن، آنند وردھن (850 عیسوی) بھوج، کھمندر، ابھینو گپت، ردر (بارہویں صدی) ممٹ، بھانودت، وشوناتھ کوی راج وغیرہ ہندوستانی جمالیات کے وہ علماء ہیں کہ جنہوں نے شعریات کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ آرٹ یا شاعری کی تشریحیں کی ہیں۔

مہابھارت اور رامائن میں کلاسیکی سنسکرت ادب کی انگنت خصوصیات سمٹ آئی ہیں اسی طرح کالیداس اور امارو کی شاعری اور ان کی تمثیلوں میں کلاسیکی سنسکرت کے جلوؤں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ آرائش وزیبائش کے رجحان کی پہچان قدم قدم پر ہوتی ہے۔ چندر گپت (320ء) اور سمودر گپت۔ (330یا335) کے عہد میں درباری شاعری کو عروج حاصل ہوا نیز فن کی آرائش وزیبائش کو بہت اہم سمجھا گیا۔ اس عہد کو سنسکرت کا سنہرا عہد کہتے ہیں سنسکرت ادب کا تیزی سی ارتقا ہوا۔ کہا جاتا ہے چندر گپت کے دربار میں ’نورتن تھے جن میں ’دھن ونتری‘ (Dhanvantri) کیسپ ناکا (ksapanaka) امر سمہ (Amara Simha)، سانکو (Sanku) وتل بھٹ (Vetalabhatta) گھنک

کارپارا (Ghatekar para) کالیداس(Kalidas) وارہ مہرا(Varahamihira)اور وراروکی (Vararuci) کے نام ملتے ہیں۔ وارہ مہیرا(Varahamihira) علم نجوم کا ماہر تھا، کالیداس شاعر اور ڈراما نگار تھے۔ دھن ونتری نثر نگار تھا، اور اس طرح اور ماہرین تھے کالیداس کمار سمبھو جیسے ایپک کے بھی خالق تھے۔

کلاسیکی سنسکرت شعریات میں والمیکی، کالیداس اور امارو کو جو مقام حاصل ہے اور کسی کو حاصل نہ ہو سکا۔

کالیداس کی معروف نظم میگھ دوت، ڈرامائی خصوصیتوں سے مالامال ہے۔ ماہرین کہتے ہیں کہ اسلوب میں بہاؤ ہے۔ اس کی شعریت اپنی مثال آپ ہے۔ اسے کلاسیکی سنسکرت کا شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ کالیداس رامائن کے موضوع سے متاثر نظر آتے ہیں۔

یہاں یاکشا بھی اپنی بیوی کے گم ہو جانے کی وجہ سے اُداس اور مضمحل ہے شیو کی ناراضگی کی وجہ سے یاکشا کی بیوی دور ہو گئی ہے ایک سال تک یاکشا کو اذیت ناک زندگی بسر کرنا ہے۔ جب بارش کا موسم آتا ہے تو اسے اپنی بیوی کی یاد ستاتی ہے۔ اس کی خیریت جاننا چاہتا ہے وہ بادل کو سفیر بنا کر روانہ کرتا ہے تاکہ وہ مانس جھیل جائے اور اس کی بیوی امراکوتا(Amrakuta) سے ملے۔ میگھ کے سفر کی داستان دلچسپ ہے۔ اس ایڈونچر اور رومانی سفر میں کالیداس کی شاعری کی خصوصیات نمایاں ہوتی جاتی ہیں۔ کالیداس نے کلاسیکی سنسکرت شاعری کو استعاروں اور تشبیہوں سے جتنا مالامال کیا ہے شاید ہی کسی سنسکرت شاعر نے کیا ہو۔

'میگھ دوت' کی طرح 'کمار سمبھو' بھی ان کا ایک بڑا تخلیقی کارنامہ ہے۔ اسطوری ماحول اور اسطوری کردار ہیں۔ شادی شدہ زندگی کی مسرتوں اور لذتوں کو فنکار نے لطف لے لے کر بیان کیا ہے۔

نظم کی ابتدا میں ہمالیہ کی تصویر کشی غضب کی ہے۔ ہمالیہ جو شیو کا مسکن ہے۔ کالیداس نے ہمالیہ، اس کے غاروں اور گنگا کے عمدہ مناظر پیش کیے ہیں۔ موروں کے حسن کا بیان بھی دلکش ہے۔ چونکہ نظم کی پوری فضا اسطوری ہے لہذا شاعر نے بڑی آزادی سے رومانی فضاؤں کی تشکیل کی ہے۔

کالیداس کے ساتھ کمار داسا، میگھا، بھٹی، بھاروی وغیرہ کے نام آتے ہیں کہ جنہوں نے عمدہ اور معیاری شاعری کی مثالیں پیش کی ہیں۔

ہندوستان مختصر رس کہانیوں اور حکایتوں کا بہت پرانا ملک ہے مختلف بولیوں اور پراکرتوں میں چھوٹے چھوٹے خوبصورت افسانے زندگی کے ایڈونچر، اسرار اور تجربوں کو لیے ہوئے ہیں۔ سنسکرت میں بھی بہت سی حکایتیں لکھی گئیں ان میں سب سے زیادہ اہم ''پنچ تنتر'' ہے جو کئی حکایتوں کا مقبول اور معروف مجموعہ ہے، دنیا کی کئی زبانوں میں اس کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ زبان پہلوی میں ترجمے کے بعد یوروپ میں اس کی مقبولیت بڑھ گئی۔ بلاشبہ پنچ تنتر سنسکرت کا ایک بڑا کارنامہ ہے۔ پشاچی کی کہانیاں، برہت کتھا ترجمے بھی سنسکرت زبان میں ہوئے، پشاچی مسودہ موجود نہیں ہے۔ ہم سنسکرت کے ذریعہ ہی ان کہانیوں اور حکایتوں کو جانتے پہچانتے ہیں۔ 'پنچ تنتر' میں جانوروں کے کردار ہیں۔ ان کے تجربے، عمل اور ردعمل بھی نمایاں طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ ہمیں معلوم ہے یہ کہانیاں راجکماروں کی تربیت کے لیے لکھی گئی تھیں۔ احمق راجکماروں کی ذہنی تربیت کے لیے ایسی کہانیاں لکھی گئیں جن سے سچائیوں کا علم ہو۔ جانوروں کے کرداروں سے حکایتیں مرتب ہوئی ہیں شیر، بھالو، بندر سب موجود ہیں۔ ان حکایتوں کا مقصد سبق دینا ہے۔

حکایتوں اور رس کہانیوں کے ذریعہ بڑی بڑی باتیں مختصر جملوں میں سنائی گئی ہیں اچھی اور بری قدروں کا احساس دیا گیا ہے۔ مہابھارت میں بھی کئی حکایتیں موجود ہیں۔ بڑی اور گہری باتوں کو سمجھانے کے لیے حکایتوں کا سہارا لیا گیا ہے۔ 'پنچ تنتر' کے مصنف کا نام وشنو کرمن بتایا جاتا ہے، حاکم وقت نے اسے اپنے احمق بچوں کی ذہنی تربیت پر معمور کیا تھا اور اس نے زندگی کی پانچ بڑی بنیادی حقیقتوں کے پیش نظر پانچ کہانیاں لکھیں۔ اس میں حاکم وقت اور سیاست، روزانہ درباری زندگی اور وزرا کے کردار، دان پن، محل کی سازشوں کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بھلے

(Benfey) کی تحقیق یہ ہے کہ پنچ تنتر کی حکایتوں کا تعلق بدھ حکایتوں کی روایات سے ہے۔ حقیقت جو بھی ہو، سنسکرت زبان میں 'پنچ تنتر' مواد اور ہیت دونوں اعتبار سے اہم ہے، سنسکرت کے عالم کہتے ہیں کہ اس کی نثر سادہ اور سلیس ہے اور اخلاقی نکات بڑی آسانی سے سمجھ میں آجاتے ہیں۔

سنسکرت ڈراما بڑا قیمتی سرمایہ ہے۔ آرائش و زیبائش کی شاعری کے بڑے خوبصورت نمونے ڈراموں میں موجود ہیں۔ اس میں ایپک کی خصوصیات بھی ہیں اور تغزل اور لیرک کی مٹھاس اور شیرینی بھی۔ کہتے ہیں کہ ہندوستانی رقص ڈرامے کی بنیاد ہے تکنیک کے پیش نظر سنسکرت ڈراموں کی کئی صورتیں ہیں، ایک صورت ناٹک (Nataka) کی ہے اور یہ سب سے اہم صورت ہے۔ اس کے مختلف دور میں کچھ بنیادی اصول بنتے رہے ہیں۔ نائیہ شاستر کے مطابق اصول مقرر کیے گئے ہیں۔ عموماً یہ ہوا ہے کہ ناٹک کے ہیرو کی شخصیت پروقار ہے، وہ کسی اونچے طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ ہیرو راجا بھی ہو سکتا ہے راجکمار بھی، دیوتا بھی ہو سکتا ہے، ناٹک، کا موضوع عموماً اسطور سے لیا گیا ہے یا پھر بہت ہی قدیم قصوں کہانیوں سے۔ ڈراما نگار کی تخلیقی صلاحیت اور اس کا وژن اسے سنوارتا نکھارتا ہے اور خوبصورت انداز سے پیش کرتا ہے۔ پرانی کہانیوں اور اسطوری کہانیوں میں تبدیلیاں بھی ہوتی رہی ہیں۔ ہیرو کا ایڈونچر توجہ طلب بنتا ہے ساتھ ہی محبت کا جذبہ ڈراموں میں رس گھولتا رہتا ہے۔ ناٹک میں سنسکرت ڈراما نگاروں نے اسلوب کی جانب خاص دھیان دیا ہے۔ کوشش کی ہے کہ پیشکش پروقار ہو۔ سنسکرت ڈراموں میں عام طور پر پانچ سے دس ایکٹ ہوتے ہیں۔

سنسکرت ڈرامے کی ایک دوسری صورت پراکرن (Prakarana) کی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ڈرامے کا پلاٹ ڈراما نگار کے تخیل کا کرشمہ ہوتا ہے۔ اسطور یا پرانی کہانیوں سے موضوعات نہیں لیے جاتے، ہیرو کسی بھی طبقے کا ہوتا ہے کوئی ضروری نہیں کہ وہ اونچے طبقے سے تعلق رکھتا ہو یا وہ کوئی دیوتا ہو۔

سنسکرت ڈرامے کی تیسری صورت بھان (Bhana) ہے۔ یہ خود کلامی یا داخلی خود کلامی یا مونولاگ ہے جو صرف ایک ایکٹ میں پیش کیا جاتا ہے۔ طنز و مزاح بھی شامل ہوتا ہے تخیلی کردار اسٹیج پر آتے ہیں اور اپنی بات کہہ کر چلے جاتے ہیں۔ ان کے مونولاگ سے جذبات کے مختلف رنگوں کی پہچان ہوتی ہے۔ بھان میں نقالی بھی ہوتی ہے۔ ڈراما نگار کا تخیل آزاد ہوتا ہے وہ جس طرح چاہتا ہے مونولاگ پیش کرتا ہے۔

پرہسن (Prahasan) بھی سنسکرت ڈرامے کی ایک صورت ہے۔ عموماً دو ایکٹ میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ اس میں عام طور پر جنسی زندگی کو اہمیت دی گئی ہے۔ مرکزی کردار عموماً کوئی برہمن، راجا یا کوئی احمق رہا ہے۔ دوسرے کرداروں میں ہجڑے، طوائفیں، بھکاری، درباری ہیں۔

سنسکرت ڈرامے کی ایک صورت دیما (Dima) ہے یہ عموماً چار ایکٹ میں پیش کیا جاتا ہے۔ عام کہاوتوں، اسطوری قصوں اور حکایتوں سے موضوعات لیے جاتے رہے ہیں۔ دیوتا، بھوت پریت، عفریت کرداروں کی صورت نظر آتے ہیں۔ محبت کے جذبے کو اہمیت دی جاتی ہے۔

'ویایوگ' (Vyayoga) بھی ایک صورت ہے، اس میں سپاہیوں اور میدان جنگ میں لڑنے والوں کے کرداروں کو پیش کیا جاتا رہا ہے۔ کردار عموماً مشہور و معروف اور جانے پہچانے رہے ہیں۔ عورتوں کے کردار بہت کم ہوتے ہیں۔

ایک صورت ساماواکارا (Samavakara) کی ہے۔ بہشت یا جنت اسٹیج رہا ہے۔ دیوتا اور عفریت کردار رہے ہیں اور ہیرو عموماً کوئی معروف شخص ہوتا ہے۔

اسی طرح ایک ایکٹ، دو ایکٹ اور تین ایکٹ کے ڈرامے لکھے گئے ہیں مثلاً "وتھی" (Vithi) ایک ایکٹ کا ڈراما ہے۔

ایسے ڈراموں کے علاوہ سنسکرت میں بہت سے روپک (Rupakas) لکھے گئے ہیں۔ ان میں رقص، موسیقی اور گانوں کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی رہی ہے۔

ماہرین کا یہ خیال ہے کہ سنسکرت ڈراموں کا بہت ہی گہرا رشتہ مذہبی اور نیم مذہبی عوامی شاعری سے ہے۔ عوامی شاعری میں جو اسطوری مواد

تھے ان کا سفر بہت طویل رہا ہے۔ مذہبی اور نیم مذہبی شاعری جو سوتا یا بھانڈ گاؤں گاؤں جا کر پیش کرتے تھے سنسکرت ڈراموں کا خزانہ رہی ہے۔ ناٹک کی بہت سی خصوصیات اس شاعری میں موجود تھیں، ایپک اور اسطور دونوں نے اس عوامی شاعری کے موضوع اور اظہار بیان کو سنوارا ہے۔ بیانیہ شاعری نے سنسکرت ڈراموں کو بلا شبہ بہت متاثر کیا ہے۔ اسٹیج ڈراموں کا رابطہ بھی عوام سے تھا، ڈراما نگار بھی چاہتے تھے کہ وہ ایپک کی خصوصیتوں کو لیے اسطوری قصوں کہانیوں کو پیش کریں تاکہ عوام کے جذبات متاثر ہوں۔ سنسکرت ڈراموں میں ہیرو اعلیٰ صفات کا مالک ہوتا، خوبصورت نوجوان، ہیروئن ہی عموماً عاشق ہوتی ہے۔ وہ بھی انتہائی حسین ہوتی ہے۔ اس کے دل میں محبت کا جوش ہوتا ہے محبوب کو حاصل کرنے کی کوشش دونوں جانب سے ہوتی رہتی ہے۔ سنسکرت ڈراما نگاروں نے پراکرتوں کو دور رکھا اور اپنی خالص زبان کے حسن کا مظاہرہ کیا اس کے باوجود اس بات کا خیال رکھا کہ نچلے طبقے کے کردار سنسکرت میں بات چیت نہ کریں ان کے مکالمے پراکرت میں لکھے جاتے تھے۔ اس سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ پراکرت عوامی زبان تھی اور سنسکرت عوام سے دور رہی ہے۔ چونکہ اسطوری موضوعات کہ جن میں دیوی دیوتاؤں کا ذکر ہوتا ڈراموں میں عام طور پر پیش کیے جاتے تھے اس لیے مقدس موضوعات تک پراکرت بولنے والوں کو لانے کی کبھی کوشش نہیں کی گئی۔

ابتدا میں بدھوں کا تعلق ڈراموں سے نہ تھا لیکن آہستہ آہستہ جیسے جیسے سنسکرت ادب کا اثر بڑھتا گیا بدھ بھی سنسکرت زبان میں اپنے ڈرامے پیش کرنے لگے۔ بدھ سنسکرت لٹریچر میں جہاں کچھ ڈراموں کے نام ملتے ہیں وہاں بعض اداکاروں کے بھی نام موجود ہیں۔ بدھ ازم کے ایک محقق تھے(Lalitavistara)انہوں نے کہا ہے کہ خود گوتم بدھ نے ڈرامے کی تکنیک میں دلچسپی لی تھی اور خود اداکاری کی تھی۔ مشہور بدھ شعراء مارا (Mara)اور اُپ گپتا(Upagupta) کے کلام میں ڈرامائی عناصر موجود ہیں۔ اسو گھوش(Asvaghosha) سے جن شعراء نے علم حاصل کیا ان کے کلام میں ڈرامائی صفات کی پہچان ہوئی ہے۔ بھوج پتروں پر ایسی تحریریں بھی دستیاب ہوئی ہیں کہ جن سے ڈراموں سے دلچسپی کا پتہ چلتا ہے۔ کہتے ہیں کشان عہد میں تمثیلی ڈرامے لکھے گئے جو بدھوں کی تخلیق تھے نئے محققین کہتے ہیں کہ بدھ راہب جو دستاویزات اپنے ساتھ وسط ایشیا لے گئے ان میں سنسکرت زبان میں لکھے ہوئے بدھ ڈرامے بھی تھے۔ برما اور چین میں بھی بدھ لیجنڈ کو ناٹک میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ بدھ ویہاروں میں آج بھی موسیقی اور رقص کے ذریعہ ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں۔ جو واقعات پیش ہوتے ہیں انہیں ڈرامائی صورت دے دیتے ہیں، تبت اور لداخ میں آج بھی ڈرامائی تکنیک موجود ہے۔

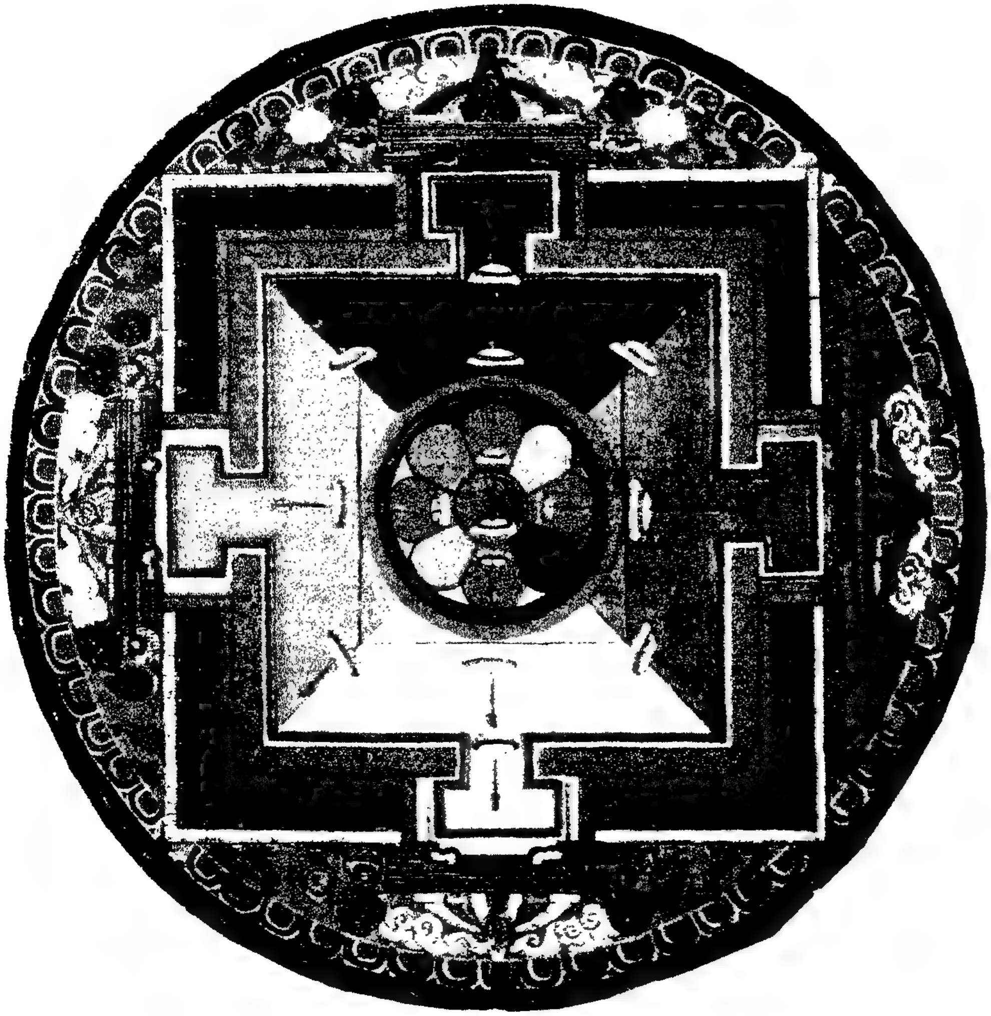
بھاسا(Bhasa) ہندوستان کا ایک معروف ڈراما نگار گزرا ہے وشنو کا بھگت تھا، اس کے کئی ڈرامے آج بھی محفوظ ہیں۔ کالیداس کے فوراً بعد اس کے ڈرامے سامنے آئے ایک اچھا ذہین شاعر تھا، منظوم ڈراما لکھنے میں ماہر تھا اس کی شاعری مشہور سنسکرت شعراء کوی پتر (Kaviputra)سومیلا(Saumilla) کے ساتھ رکھی جاتی ہے کہا جاتا ہے وہ ان سے کم درجے شاعر نہیں ہے۔

1910 میں ایک ہندوستانی محقق ٹی۔ گنپتی شاستری(T.Ganpati Shastri) نے جنوبی ٹراونکور سے بھوج پتروں پر جو قدیم مسودے دریافت کیے ان میں بھاسا(Bhasa) کے ڈرامے بھی تھے۔ اب تک اس کے تیرہ ڈرامے دریافت ہو چکے ہیں۔

سنسکرت ڈراما نگاروں نے مہابھارت اور پنچ تنتر کو بھی موضوع بنائے رکھا ہے مہابھارت کے ایک یا دو واقعات منتخب کر کے ڈرامے لکھے جاتے اسی طرح پنچ تنتر کی ایک یا دو کہانیوں کا انتخاب کیا جاتا اور اسٹیج پر انہیں ڈراموں کی صورت پیش کیا جاتا۔

سنسکرت ڈراما نگاروں نے ڈرامائی شاعری کا ایک اعلیٰ معیار پیش کیا ہے۔ شکنتلا (کالیداس) سب سے عمدہ مثال ہے۔ شکنتلا میں مختلف قسم کی شاعری ہے۔ یہ اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ ہے۔

تانترا اور آرٹ

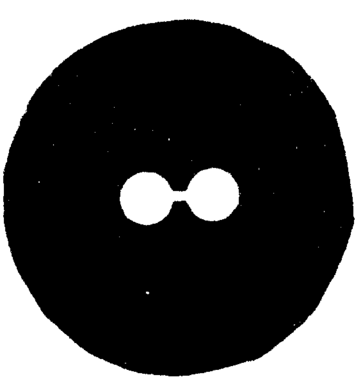


● تانتر، ایک قدیم علم ہے، اس کی بنیاد جن عقاید پر ہے ان میں نفسی اور جنسی تجربوں سے ابھرے ہوئے عقیدوں کی سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ بت پرستی کے اس دور سے جس میں دیوتاؤں کے ساتھ دیویوں کا تصور پیدا ہوا تانتر کا عمل دخل موجود ہے۔ تانتر کے مطابق انسان کا وژن جتنا گہرا ہوگا وجود کی پہچان اسی قدر ہوگی۔ 'وجود' میں مرد اور عورت کی وحدت کی پہچان ہوگی۔ اس سچائی کی پہچان ہوگی کہ عورت زندگی کی توانائی ہے اسی کے تحرک سے مرد میں عمل کرنے کا جذبہ بیدار ہوتا ہے۔ ہندوستان میں اس توانائی کا نام شکتی ہے جو ایک انتہائی طاقت ور دیوی کے پیکر میں نمودار ہوتی ہے۔

ہندوستانی صنمیات میں دیوتاؤں کے ساتھ دیویاں ہیں، بدھ ازم میں دیوی دیوتاؤں کی کوئی جگہ نہیں تھی لیکن ہندوستانی اسطور کا اتنا گہرا اثر ہوا کہ بودھی ستو (Budhisttvas) کے ساتھ عورتیں بھی آ گئیں، وہ بھی شکتی تھیں، ہندوستانی دیومالا میں دیوتا جتنے متحرک نہیں اتنی متحرک دیویاں ہیں۔ عموماً دیویوں کے ذریعہ دیوتاؤں تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے، کائنات کے تخلیقی عمل کا انحصار جنسی ملاپ پر ہے، تانتر کا بنیادی عقیدہ یہی ہے۔ 'رگ وید' میں بھی بعض علامتوں کے ذریعہ اس سچائی کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جنسی عمل کو مذہبی رسوم میں بڑی اہمیت حاصل ہے برہمنیت اور بدھ مت دونوں اس پر یقین رکھتے ہیں۔

تانتر کی علامتیں

برہم انڈ

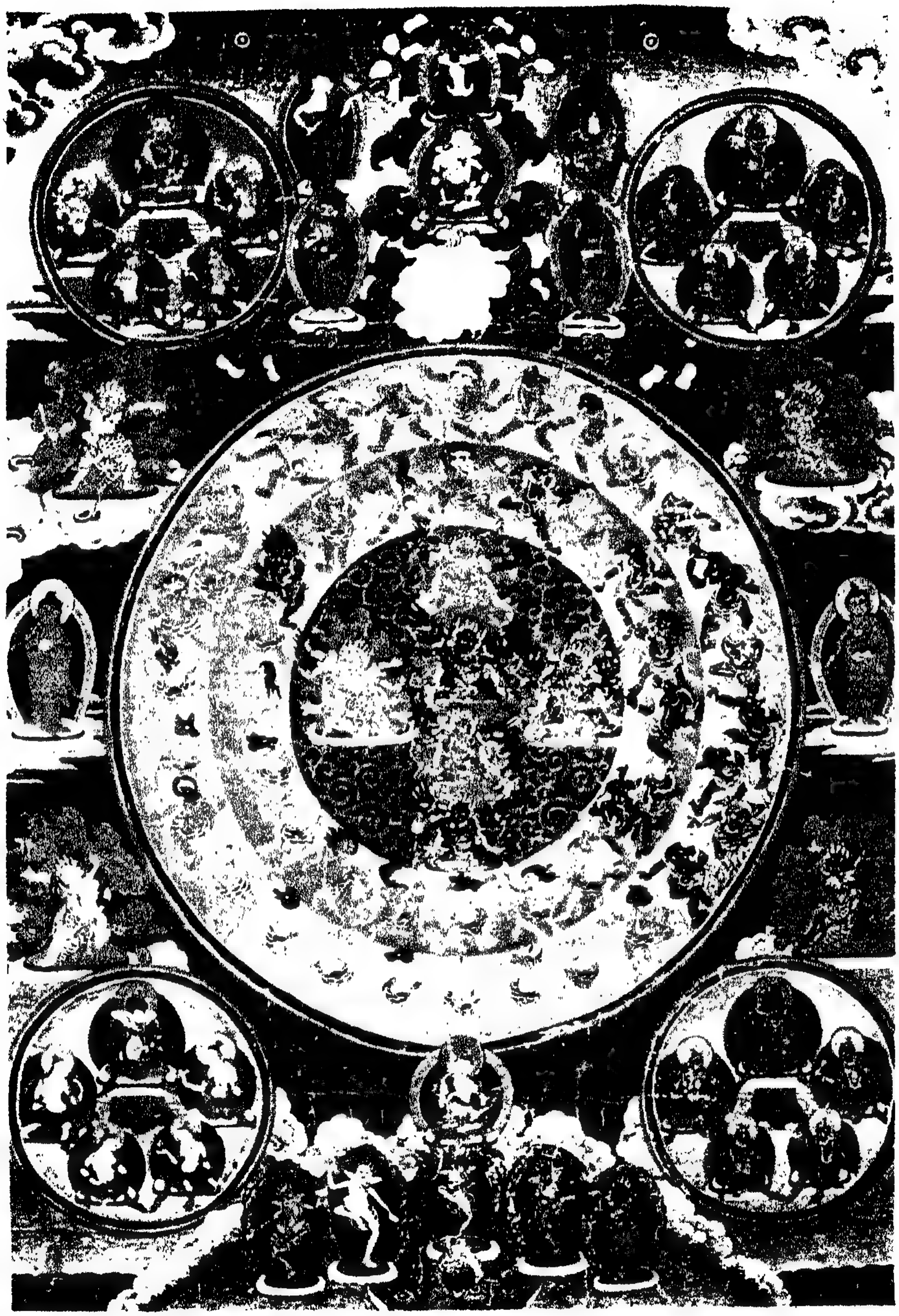


سالگرام

اسی عقیدے نے ایک سحر انگیز اور پراسرار مسٹی سیزم کو جنم دیا تانتر کی صورت یہ عقیدہ ہر عہد میں متحرک رہا ہے۔ فرد اپنی ذات کی تنظیم اور خاص طرح کی عبادتوں کو ضروری جانتا ہے۔ عقیدہ یہ ہے کہ فرد اگر اپنی ذات کو منظم کرلے اور چند خاص طرح کی عبادتوں میں گم رہے تو اس میں ایک ایسی طاقت پیدا ہو جاتی ہے جو بہت پراسرار ہوتی ہے۔ یہ طاقت یا توانائی بہت کچھ کر لیتی ہے۔ تانتر نے یوگ (Yoga) کو بہت اہمیت دی ہے۔ یہ کہا ہے کہ یوگ ہی کے ذریعہ توانائی پیدا ہو سکتی ہے شکتی بیدار ہو سکتی ہے، پتن جلی کے "یوگ ستر" سے بھی اس سلسلے میں روشنی حاصل کی گئی ہے۔

'تانتر' نے ابتداء سے نسوانی توانائی کی عبادت اور پرستش پر اصرار کیا ہے تمام رسوم میں عورت مرکزی پیکر کی صورت موجود رہتی ہے، شکتی کی عبادت ہی عبادت ہے، وہ لوگ جو دنیا بھر کے دیوتاؤں کی پرستش کرتے ہیں اپنا وقت ضائع کرتے ہیں، شکتی سے جذباتی حسّی رشتہ قائم کر کے ہی کہیں بھی پہنچا جا سکتا ہے۔ تانتر نے ہندوستان کے نہ جانے کتنے مذہبی ٹیبوز (Taboos) توڑ دیے ہیں۔ تانتر عبادت شب میں ہوتی ہے، چھوٹے چھوٹے مندروں اور گھروں میں۔ یہ لوگ شمشان گھاٹ جاتے ہیں اور شب میں شکتی پوجا کرتے ہیں ان کے ہاتھوں میں مردوں کی ہڈیاں ہوتی ہیں، کھوپڑیاں ہوتی ہیں، تانترک ایک دائرے کی صورت بیٹھے ہیں، ان کے حلقے میں ذات پات کا کوئی بھید بھاؤ نہیں ہے۔ وہ ایک پراسرار منڈل اور یانتر بناتے ہیں اور ان میں منتر پھونک کر انہیں سحر انگیز بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ شراب، گوشت، مچھلی پسند کرتے ہیں، میتھن (Maithuna) کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں، جنسی عمل میں طرح طرح سے مصروف رہتے ہیں پورے ملک پر تانتر کے عقیدوں اور عمل کا گہرا اثر ہوا ہے۔ کشمیر سے آسام تک اور شمالی ہند سے جنوبی ہند تک تانتر کا دائرہ پھیلا ہوا ہے۔

فنون لطیفہ نے تانتر کا اثر طرح طرح سے قبول کیا ہے۔



بدھ منڈل
(تنکا/تبت)

ایک تانتر منتراس طرح ہے
''عورت دھرم ہے
عورت عبادت کامرکز ہے، عورت جنت ہے
عورت جنسی تسکین حاصل کرلیتی ہے
تو یہ سمجھو
ساری دنیا مطمئن ہوگئی!''

'تانتر' نے کنڈلی یوگ کو بڑی اہمیت دی ہے اس لیے کہ اسی سے جبلی سکون ملتا ہے، جنس کی جبلت بیدار ہوتی ہے لہراتی ہے جنسی توانائی کا مظاہرہ کرتی ہے اور پھر آہستہ آہستہ آسودگی حاصل کرلیتی ہے، 'تانتر' نے یونی پوجا' کو بھی اہمیت دے رکھی ہے، یہ سب پراسرار پوشیدہ اور مقدس عبادت ہے، عظیم ماں یعنی کالی کے ساتھ مل کر انسان ایک وحدت کو محسوس کرنے لگتا ہے۔

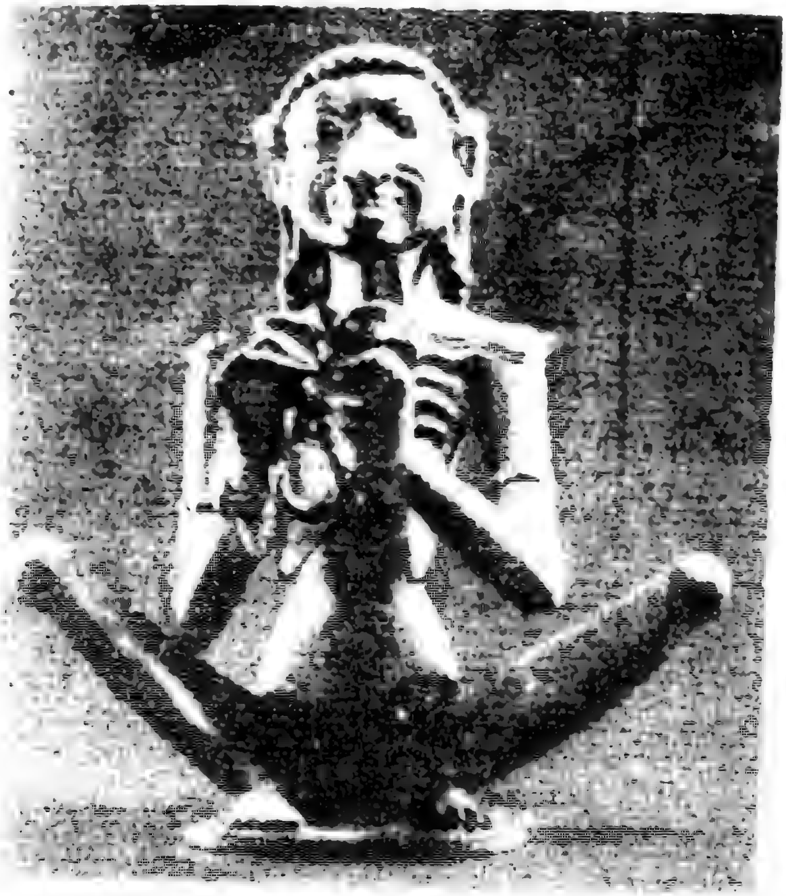
تانترک عقیدہ یہ ہے کہ اچھی اور بری دونوں طاقتیں انسان کے وجود کے اندر ہیں ان کے اظہار کے کئی طریقے ہیں۔ سب سے آسان طریقہ چکر پوجا ہے، چکر دائرہ ہے اور دائرہ توانائی کو اپنے اندر چھپائے ہوتا ہے، چکر کے باہر سے کسی بھی طاقت کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ چکر پوجا کی بھی کئی صورتیں ہیں 'سری چکر' بھیروی چکر، سدھا چکر اور کالی چکر۔ چکر پوجا کی سب سے خطرناک صورت شمشان گھاٹ پر ابھرتی ہے جب مُردوں سے رابطہ قائم کرنے کی کوشش طرح طرح سے ہوتی ہے۔ دیوی کالی تانتر میں کالیکا ہے سب سے بڑی شکتی کالیکا کی جو شکل بنائی جاتی ہے وہ محض ایک معمولی فارم ہے حقیقت یہ ہے کہ کالیکا کی کوئی صورت نہیں ہے تانتر نے اپنے منتروں اور اپنے عمل میں جذبوں کو بڑی اہمیت دی ہے، عقیدہ یہ ہے کہ تمام انسانی جذبات وہ روحانی ہوں یا جنسی یا جسمانی، کالیکا کی عبادت کرتے ہوئے ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں اور مختلف رنگوں سے آشنا کرتے رہتے ہیں۔

تانتر ادب میں کالیکا مرکزی متحرک کردار ہے، اس کے تئیں عقیدت کا اظہار طرح طرح سے کیا جاتا رہا ہے ایک جگہ کہا گیا ہے۔

'کالیکا ماں ہے
اس کی عبادت اس لئے ہوتی ہے کہ وہی شکتی ہے
وہی سب کچھ دیتی ہے
اس کی رحمتیں عظیم ہیں
وہ پیار کرتی ہے
یہی کالیکا جب رفیقۂ حیات بن جاتی ہے
تو پاروتی بن جاتی ہے
کنواری کی حیثیت سے
اپنی پاکیزگی سے متاثر کرتی ہے
اس کا نام کماری ہے''

کالیکا نے جنسی ملاپ کی لذتوں میں نشہ پیدا کر دیا ہے اس لیے اس کی عبادت ضروری ہے۔ تانتر نے کالیکا اور یونی پوجا کے لمحوں میں بنفشی

رنگ کو اہمیت دی ہے یہ کہا ہے کہ اس سے عورت کی جنسی توانائی بیدار ہوتی ہے اور اس رنگ سے جو ارتعاشات پیدا ہوتے ہیں وہ بجلی کی طرح مرد اور عورت سے مس ہوتے ہیں اور جذبوں میں لہریں اٹھنے لگتی ہیں۔ تانتر کے مطابق چند تہواروں کا منانا ضروری ہے۔ ہر ماہ کی پانچ، آٹھ اور پندرہ تاریخ کو تہوار کی تاریخ قرار دیتے ہوئے کہا گیا ہے کہ عبادت کی ابتداء عورت کے رحم یا رحم مادر سے ہونی چاہیے اس لیے کہ انسان کی تخلیق وہیں ہوتی ہے روحانیت کے متعلق تانترا کا کہنا یہ ہے کہ آسمان سے ٹپکی ہوئی کوئی شئے نہیں ہے جس کے لیے آسمان کی جانب نظر اٹھائے عبادت کرتے رہیں، روحانیت کی دریافت اندر سے ہوگی وجود کے اندر سے اور اس کے لیے یوگ اور خاص عبادت ضروری ہے۔



کالی

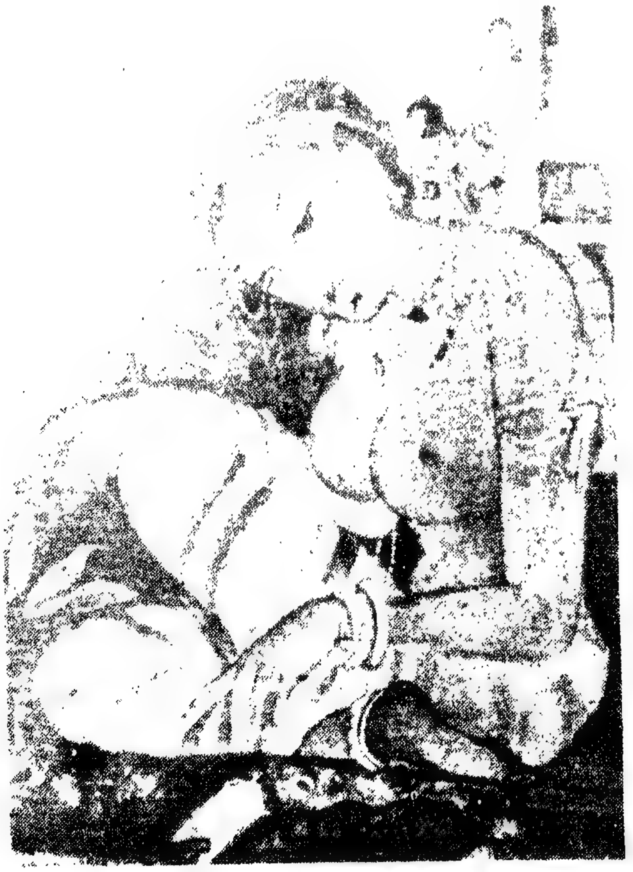
جب روحانیت کی دریافت اندر سے ہو جاتی ہے تو تخلیقی قوتیں بیدار ہو جاتی ہیں فنکار بھی تخلیقی عمل میں مصروف ہو جاتا ہے۔ آرٹ اور ادب کی تخلیق بھی جاپ سے ہوتی ہے، مسلسل 'جاپ' سے تخلیق کی صورت آہستہ آہستہ ابھرتی رہتی ہے۔ جپ خود کو گم کر دینے اور ایک قسم کی (Self hypnosis) ہے۔ جپ منتروں کا ہوتا ہے۔ فن تعمیر ہو یا فن مجسمہ سازی، فن مصوری ہو یا فن رقص یا ادب، جپ کی ضرورت ہر جگہ ہوتی ہے۔ منتروں کے جپ سے شخصی سطح پر جو ارتعاشات (Vibrations) پیدا ہوتے ہیں ان ہی سے فنکار اندازہ لگا لیتا ہے کہ اس کی تخلیق کیسی ہوئی، کوئی کمی تو نہیں رہ گئی ہے۔ جب تخلیقی عمل شروع نہیں ہوتا اس وقت تک کینوس شیو کی طرح سفید رہتا ہے جیسے ہی عمل شروع ہوتا ہے اور تخلیقی

سطح پر ارتعاشات پیدا ہونے لگتے ہیں "کالیکا" آجاتی ہے کینوس اور اس کے سیاہ رنگ کے اندر جانے کتنے رنگ پیدا ہو جاتے ہیں۔ تانتر نے کالیکا کی توانائی کو کئی نام دے رکھے ہیں یہ توانائی دیوی بھی ہے اور کالی بھی، درگا بھی ہے اور ستی بھی، رودرانی بھی ہے اور پاروتی بھی، اوما بھی ہے اور چھنامست بھی میناشی بھی ہے اور ہیماوتی اور بھوانی بھی۔ اس توانائی میں تخریبی اور تعمیری دونوں رویے موجود ہیں بھوانی بن جاتی ہے یا یہ توانائی بھوانی کا روپ اختیار کر لیتی ہے تو تخریب کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور درگا کا روپ اختیار کرتی ہے تو دنیا سے بری قدروں کو ختم کر کے نئی تعمیر کرتی ہے۔ تخلیقی عمل میں فنکار اندرونی سطح پر بھوانی اور درگا دونوں کے تجربے حاصل کرتا رہتا ہے اور جب اندر سے باہر آتا ہے تو درگا کی توانائی لیے تخلیق سامنے موجود ہوتی ہے۔ کالیکا کا ایک منتر اس طرح ہے۔

کالیکا

ماں، مو، ام کلنگ!،

اس طرح کے اور بھی منتر ہیں جنہیں تخلیقی فنکاروں نے اپنایا ہے۔ "کالیکا فنکاروں کا بھی مرکزی پیکر ہے، چونکہ تانتر محبت کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے اس لیے فنکار محبت کے پیکر کو سامنے رکھتے ہیں۔



عورت کا جمال

کالیکا سے ابھرا ہوا حسن!

● اُپنشد

● اپنشدوں کو 'ویدانت' کہتے ہیں 'انت' کے معنی آخر کے ہیں یعنی ویدوں کا آخری حصہ اس آخری حصے میں ہندوستانی فکر و نظر کا حسن جیسے سمٹ آیا ہو۔ یہ 'ویدوں کا نقطہ عروج ہے۔ ان میں ویدوں کی فکر و نظر کی روشنی یا کہیے کہ 'ویدوں' کی روح ملتی ہے۔

اپنشدوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مندرجہ ذیل دو باتیں اہمیت رکھتی ہیں:

1۔ اپنشدوں میں قدیم ہندوستانی وژن اور سائیکی ہے۔ قدیم ہندوستان کی فکر و نظر کی تیز شعاعیں ہیں۔ ان سے اس ملک کے قدیم فلسفۂ زندگی کو سمجھا جاسکتا ہے۔ قدیم فلسفۂ زندگی کی وہ روشنی جو ہر زمانے ہر دور میں موجود رہی۔

2۔ ہندوستان کے فلسفیانہ رجحانات کا اپنشدوں سے بڑا گہرا رشتہ ہے۔ نئی اور پرانی فکر کا مطالعہ کرتے ہوئے انہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ بدھ تفکر بھی اپنشدوں سے متاثر ہوا۔

ہندوستانیوں نے ہر دور میں اپنشدوں کے خیالات کو اہم جانا ہے اپنشدوں کے بطن سے نہ جانے کتنے فلسفیانہ خیالات وجود میں آئے ہیں۔

'اپنشدوں' میں ایک جانب انسان کی فکر و نظر کی ایک دنیا آباد ہے جیتا جاگتا ماضی ہے اور دوسری جانب وہ توانائی ہے کہ جس نے ہر عہد اور ہر دور میں ماضی کا رشتہ حال سے قائم رکھا ہے۔

'اپنشدوں' کے ذریعہ انسان کو اپنی بے پناہ آزادی کا احساس ملا ہے۔ سوچ اور فکر کی آزادی کے تئیں بیداری اپنشدوں کے ذریعہ بھی آئی ہے۔ آزادی کے احساس کے ساتھ سماجی ذمہ داریوں کا احساس دیا گیا ہے۔ آزادی کا مفہوم یہ بھی ہے کہ سماجی ذمہ داریوں کا احساس بھی ہو۔ زندگی کو خوبصورت بنانے کی آرزو بنیادی آرزو ہے۔ دلکش اور حسین ماحول کی تشکیل کی جانب ذہن کو راغب کیا گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی باتیں کہہ دی گئی ہیں۔

اپنشدوں نے زندگی کے حسن و جمال کا گہرا احساس عطا کیا ہے ساتھ ہی فرد کے حسن کو بھی موضوع بنایا ہے۔

انسان اضطراب کا پیکر ہے، بے چین اور مضطرب رہتا ہے، اس کے ذہن میں بار بار سوالات ابھرتے رہتے ہیں۔ وہ اپنے سوالات میں الجھتا رہتا ہے۔ اپنشدوں نے فلسفیانہ مکالموں سے اس اضطراب کو کم کرنے اور بنیادی سوالوں کو سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ جو فلسفیانہ مکالمے ہیں وہ شاعرانہ انداز اختیار کیے ہوئے، جیلے فقرے دل کو چھو لیتے ہیں۔ ان مکالموں سے زندگی کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

اپنشدوں کی فلسفیانہ گفتگو سے یہ بات واضح ہوتی رہتی ہے کہ اس کا رشتہ انسان کی نفسیات اور جبلت سے ہے، یہی وجہ ہے کہ مطالعہ کرتے ہوئے ایک ذہنی اور جذباتی سکون مل جاتا ہے۔ اپنشدوں نے بنیادی طور پر جس سچائی کا احساس دلایا ہے وہ یہ ہے کہ انسان کے سامنے ایک پھیلی ہوئی دنیا، ایک وسیع کائنات ہے، وہ اپنی زمین پر کھڑا ہے لیکن تنہا نہیں ہے دوسرے انسانوں اور اشیاء و عناصر سے اس کے گہرے رشتے ہیں مختلف سطحوں پر، اس کا اپنا گھر تو ہے لیکن اس کا ایک اپنا سماج بھی ہے اسے اس سماج میں اپنے مقام کو پہچان لینا ہے۔ اسے آزادی اور امن کی سچائیوں کو سمجھنا ہے۔ وہ خود اپنی تقدیر کا خالق ہے۔

ماہرین کہتے ہیں کہ اپنشدوں کی تعداد ایک سو آٹھ ہے جن میں دس اپنشد بہت اہم ہیں ویدوں کی تخلیق سے بدھ ازم کے عروج تک اپنشدوں کی تخلیق ہوئی ہے۔ ان کی تخلیق کا زمانہ ایک ہزار سال قبل مسیح سے تین سو سال قبل مسیح بتایا جاتا ہے۔ 'اپنشدوں' نے فرد کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے ساتھ ہی کائنات کے خالق کی اہمیت کا احساس دیا ہے۔ زندگی کی سچائیوں کو تلاش کرنے اور پانے کی آرزو پیدا کی ہے۔ انسان میں خالق کائنات کو پانے کا تجسس پیدا کیا ہے۔ اپنشدوں کا زمانہ یہ ہے کہ خالق کائنات اور تمام تخلیقات وہ زمین ہو یا آسمان، سیارے ہوں یا ستارے انسان کے قریب آگئی ہیں۔ ایک جگہ معبود حقیقی کے متعلق کہا گیا ہے۔

"وہ نیچے ہے اوپر ہے،
پیچھے ہے سامنے ہے،
دکھن میں ہے اتر میں ہے،
حقیقت یہ ہے کہ
وہی سب کچھ ہے!"

دوسری جگہ شاعرانہ انداز میں کہا گیا ہے:

"آگ اس کے خوف سے جل اٹھتی ہے، اسی کے خوف سے سورج سے روشنی نکلتی ہے، اسی کا خوف ہے جس سے سورج آگ کا انگارا بن جاتا ہے، اسی کے خوف سے اندر، وایو، مایا سب کا عمل جاری رہتا ہے۔"

یہ بھی سنئے:

"اسی کی ذات سے تمام سمندر نکل کر دوڑ رہے ہیں۔ تمام پہاڑ اسی کی ذات سے نکلے ہیں۔ تمام چھوٹی بڑی ندیوں کا سرچشمہ بھی وہی ہے، تمام پودوں، خوشبوؤں اور رسوں کا رشتہ اسی کی ذات سے ہے۔!"

معبود حقیقی کے احکام پر اس طرح غور کیا گیا ہے:

"اسی کے حکم سے سورج اور چاند ایک دوسرے سے الگ ہو گئے ہیں، اسی کے حکم سے جنت اور زمین ایک دوسرے سے علاحدہ ہیں اسی کے حکم سے لمحے، گھنٹے، دن اور رات، مہینے، موسم، سال سب الگ الگ کھڑے ہیں"۔

"وہ ہر شئے میں ہے۔ ہر شئے کے دل کی دھڑکن ہے، ہر وہ چیز جو متحرک ہے سانس لیتی ہے، مسکراتی ہے اسے 'دل کے بیچ میں چھپائے رہتی ہے۔"

یہ وہ بات ہے جسے ہر مذہب نے سمجھایا ہے۔ ان خیالات میں آج بھی وہی کشش ہے کہ جو پہلے تھی۔ اپنشدوں نے ہزاروں سال قبل سچائیوں کو پہچاننے کی اس طرح کوشش کی تھی۔

ویدوں میں مختلف دیوتاؤں کا ذکر ہے لیکن یہ سب دیوتا ایک ہی روشنی یعنی معبود حقیقی کے مختلف پہلو ہیں۔ خالق کائنات کو رشیوں نے مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔ 'اگنی' وہی ہے اور 'یم' بھی وہی ہے۔ اپنشدوں میں یہ خیال اور مستحکم ہو گیا ہے 'پرماتما' 'جیو' آتما، خالق اور مخلوق کا تصور ایک

جیسا ہے۔ انسان روحانی منزلیں طے کرتا ہے اور پھر اپنی منزل پہچان لیتا ہے۔ روح لازوال ہے، روح مختلف پیکروں میں ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ گیتا کے دوسرے ادھیائے کے بائیسویں منتر میں کرشن کہتے ہیں "جیسے انسان پرانے کپڑے اتار کر نئے کپڑے پہنتا ہے اسی طرح آتما پرانے جسموں کو چھوڑ کر نئے جسموں میں داخل ہوتی ہے۔ خالق کائنات تک پہنچنے کے راستے الگ الگ ہیں منزل ایک ہے۔ خدا پوری کائنات کا خالق ہے۔ اس کی نظر میں سب برابر ہیں، سورج کی روشنی، چاندنی کی ٹھنڈک، موسموں کی تبدیلی، کسی ایک قوم اور کسی ایک ملک کے لئے مخصوص نہیں ہے۔ سب ایک ہیں، سارے انسانوں کا رشتہ گہرا ہے۔ سب کا خالق ایک ہے اس لیے سب کچھ سب کے لئے ہے۔

ایک خالق ایک خدا کو اپنشدوں میں مختلف انداز سے سمجھایا گیا ہے۔ ایک جگہ خالق کائنات کو 'برہم' کے نام سے یاد کرتے ہوئے ایک دلچسپ تمثیل پیش کی ہے۔ تمثیل یوں ہے کسی بڑے مقصد میں دیوتاؤں کو کامیابی ہوئی تو انہوں نے یہ سمجھا کامیابی خود ان کی اپنی طاقت کی وجہ سے ہوئی ہے۔ خالق کائنات ان کے سامنے ظاہر ہوا تو دیوتا اسے پہچان نہ سکے، دیوتاؤں کو معلوم نہ تھا کون ہے" تمام دیوتاؤں نے "آگ' اور ہوا کے دیوتاؤں سے کہا وہ آگے بڑھیں اور دریافت کریں وہ کون ہے، برہمن (خالق کائنات) نے دونوں دیوتاؤں کے سامنے کچھ گھاس پھوس اور کچھ خشک پتے رکھ دیے، کہ تم دونوں اپنی طاقت کا مظاہرہ کرو۔ 'اگنی دیوتا' آگے بڑھا اور اس نے انہیں جلانے کی کوشش کی، ناکامی ہوئی۔ اس کے بعد ہوا کے دیوتا نے اپنی طاقت سے انہیں اڑا دینا چاہا لیکن اسے بھی کامیابی نہ ہوئی دونوں بہت گھبرائے، اسی وقت اندر دیوتا آئے، وہ خود پریشان تھے کہ یہ ہستی کون ہے۔ اسی وقت برہمن، غائب ہو گیا، تمام دیوتا پریشان ہو گئے۔ "ہی ماوت" کی خوبصورت لڑکی اوما کی آواز سنائی دی" وہ برہمن تھا۔ خالق کائنات تھا، دیوتاؤں کی روح۔ دیوتاؤں کو اسی کے حکم سے کامیابی حاصل ہوتی ہے۔!"

اپنشدوں کی ایسی تمثیلی کہانیوں سے ایک 'آتما، ایک خالق، ایک برہم اور معبود حقیقی کی پہچان ہوتی ہے۔ تمام دیوتا اس کی ذات میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اپنشدوں نے ہمیں یہ سمجھایا ہے کہ معبود حقیقی نے صرف یہ دنیا، یہ آسمان اور یہ زمین نہیں بنائی بلکہ وہ خود ہر شئے کے دل میں داخل ہو گیا ہے۔ وہ ہر شئے کے دل میں بیٹھا ہے، ہر شئے کے دل کی دھڑکن ہے۔ ایک جگہ کہا گیا ہے۔

"وہ زمین کے اوپر چلتا ہے
اور زمین کی روح میں ڈوب کر چلتا ہے،
اسے زمین نہیں مانتی
حالانکہ زمین اس کے جسم کا ایک حصہ ہے، وہی زمین کو اندر سے سنبھالتا ہے، اس کی گردش کو قائم رکھتا ہے۔
وہ تمہارا وجود ہے، وہ تمہارے داخلی توازن کا راز ہے۔
وہ ہمیشہ قائم رہے گا۔ وہ ابدی اور لافانی ہے"

"اپنشدوں میں ایک خالق کائنات کو مختلف انداز سے سمجھایا گیا ہے۔ "ایک لافانی سچائی" ایک ابدی حقیقت، سب سے بڑی قوت اور طاقت ہر شئے کا محافظ اور عناصر کو تباہ کرنے والا عظیم ترین روشنی، کائنات کی زندگی، اس طرح اس کے لافانی وجود کو سمجھایا گیا ہے۔

'برہم' (معبود حقیقی) کے حکم اور اس کی طاقت کے بغیر 'اگنی' گھاس پھوس جلا نہیں جلا سکتا، 'وایو' (ہوا) ایک تنکے کو اڑا نہیں سکتا۔ برہم ہی کا حسن ہے جو ہر جانب ہے، اسی کا جلال ہے جس کے خوف سے آگ میں شعلے اور سورج میں تپش پیدا ہوتی ہے، اسی کا جلال ہے جس سے ہوائیں چلتی ہیں، بادل اپنا کام انجام دیتا رہتا ہے، اور موت کو ہر لمحہ اپنے کام کا خیال رہتا ہے۔

اپنشدوں میں ایک سوال ابھرتا ہے "کس کی عبادت کی جائے؟"

ایک جواب : جنت کی
دوسرا جواب : سورج کی
تیسرا جواب : ہواؤں کی
چوتھا جواب : فضاؤں کی
پانچواں جواب : پانی کی

سوال پھر اس طرح ابھرتا ہے "اس طرح تو صرف آدھی حقیقت کی عبادت ہوگی یہ سب تو 'برہم' کے مختلف روپ ہیں، عبادت تو پورے وجود کی ہوگی۔ معبود حقیقی کی عبادت لافانی سچائی اور ابدی حقیقت کی عبادت ہے سانس اور روح. کی اہمیت کو اپنشدوں میں انتہائی خوبصورت انداز سے سمجھایا گیا ہے۔ پرجاپتی کے پاس سب آئے 'آواز، آنکھ، کان، دماغ اور سانس سب نے پرجاپتی سے دریافت کیا۔ "ہم میں سے قیمتی کون ہے؟"

پرجاپتی نے جواب دیا "وہ جو انسانی جسم سے نکل جائے تو جسم بیکار ہو جائے" "آواز نے کچھ سوچا اور ایک سال کے لئے جسم سے نکل گئی۔ ایک سال بعد جب واپس آئی تو اس نے پوچھا "میرے بنا تم سب زندہ کس طرح رہے؟"

سب نے جواب دیا "گونگے کی طرح" "لیکن سانس، چلتی رہی ہم سب کچھ دیکھتے رہے ہم سب کچھ سنتے رہے اور ہم سب کچھ محسوس کرتے رہے اور ہر چیز کے متعلق سوچتے رہے"۔

آنکھوں نے کچھ سوچا اور ایک سال کے لیے چلی گئیں، جب واپس آئیں تو پوچھا 'تم سب میرے بنا کس طرح زندہ رہے" سب نے جواب دیا اندھے کی طرح۔ لیکن سانس چلتی رہی، ہم بولتے رہے، باتیں کرتے رہے، سب کو سنتے رہے، سب کو محسوس کرتے رہے اور ہر چیز کے متعلق سوچتے رہے"۔

کانوں نے کچھ سوچا اور ایک سال کے لیے چلے گئے، جب واپس آئے تو پوچھا "تم سب میرے بنا کس طرح زندہ رہے" "سب نے جواب دیا" بہرے کی طرح لیکن سانس چلتی رہی، ہم باتیں کرتے رہے، سب کچھ دیکھتے رہے، سب کچھ محسوس کرتے رہے، ہر چیز کے متعلق سوچتے رہے۔

"ذہن" نے کچھ سوچا اور ایک سال کے لیے چلا گیا، جب واپس آیا تو پوچھا "تم سب میرے بنا کس طرح زندہ رہے"
سب نے جواب دیا "بچوں کی طرح۔ ہم سوچتے نہ تھے لیکن سانس چلتی رہی تھی، ہم باتیں کر رہے تھے، سب کچھ دیکھ رہے تھے، سب کچھ سن رہے تھے"۔

اب سانس نے سوچا اسے ایک سال کے لیے جانا چاہئے، اسی لئے سب پریشان ہو گئے، آنکھوں نے کہا "یہ کیا کر رہے ہو" "آواز نے کہا "ایسا نہ کرو، ہم ختم ہو جائیں گے، دماغ نے گڑگڑا کر کہا "تم ہی سب سے بڑے ہو، تم ہی سب سے قیمتی ہو، تم نہ جاؤ ورنہ

ہم سب
بکھر جائیں گے!!"

اپنشدوں نے اسی طرح تمثیلوں کے ذریعہ زندگی کی سچائیوں کو سمجھانے کی کوشش کی ہے، یہاں بھی کچھ اہم دعائیں ہیں مثلاً:

"مجھے غیر حقیقی فضاؤں سے نکال کر حقیقی فضاؤں میں لے آؤ!"

"موت سے ابدی اور لافانی زندگی تک مجھے راہ دکھاؤ"

"میری سانس لافانی اور کبھی نہ ختم ہو جانے والی سانس بن جائے اور اس کے بعد میرا جسم راکھ ہی کیوں نہ ہو جائے"

معبود حقیقی کا جلوہ ہر دل میں ہے، خدا ہر دل کی دھڑکن ہے، انسان کی روح میں اس کی روشنی ہے اور اسی روشنی نے سبھوں کو ایک رشتے میں باندھ رکھا ہے۔ 'اپنشدوں' میں چند تمثیلوں سے ایسی اور دوسری بہت سی سچائیوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ ایک تمثیل سنئے:

"کسی زمانے میں دو رشی رہتے تھے، دونوں ہوا کے دیوتا کے پجاری تھے، ایک روز دوپہر میں دونوں کھانا کھانے بیٹھے تھے کہ دروازے پر دستک ہوئی جب انہوں نے دروازہ کھولا تو دیکھا سامنے ایک نوجوان برہمچاری کھڑا ہے۔ نوجوان برہمچاری نے کہا:

"میں بہت تھکا ہوا ہوں کچھ کھانا دے دو بہت بھوک لگی رہی ہے" ایک رشی نے جواب دیا "ابھی جاؤ، اس وقت کچھ نہیں ہے"

نوجوان برہمچاری نے پوچھا "رشیوں، تم کس کی پوجا کرتے ہو، دوسرے رشی نے جواب دیا "ہم ہوا کے دیوتا کی پوجا کرتے ہیں، نوجوان برہمچاری نے کہا "پرتم دونوں کو معلوم ہوگا کہ دنیا بڑنا، (ہوا کے دیوتا کا نام) سے بنی ہے اور آخر میں اسے بڑنا ہی پر ختم ہو جانا ہے، تم لوگوں کو یہ بھی معلوم ہوگا کہ دیکھی اور ان دیکھی چیزوں پر اسی کی حکومت ہے پہلے رشی نے کہا "یہ باتیں ہمیں معلوم ہیں، کون سی نئی بات کہہ رہے ہو تم" ایک رشی نے جواب دیا "ظاہر اپنے اس دیوتا کے لیے کہ جس کی ہم عبادت کرتے ہیں۔ "نوجوان برہمچاری نے کہا "اگر وہ دیوتا ساری کائنات پر چھایا ہوا ہے، کائنات کے باہر بھی ہے اور اندر بھی تو ظاہر ہے وہ میری روح اور میرے جسم میں بھی ہے اس لیے کہ میں اسی کائنات کا ایک حصہ ہوں، اس سے پہلے کہ میں کسی سے کچھ کھانے کو مانگتا ہوں وہی دیوتا مجھ میں بھوک پیدا کرتا ہے"

دونوں رشیوں نے سچائی کو سمجھتے ہوئے کہا:

'نوجوان برہمچاری تم ٹھیک کہتے ہو، یہ سچ ہے"

نوجوان برہمچاری نے کہا "مجھے انکار کر کے کیا تم اس دیوتا کو کھانا دینے سے انکار نہیں کر رہے تھے جس کے لئے تم دونوں نے کھانا پکایا ہے!"

دونوں رشی سخت شرمندہ ہوئے، انہوں نے نوجوان برہمچاری کو عزت سے اندر بلایا۔ اسے پیٹ بھر کھانا کھلایا۔ دونوں اچھی طرح سمجھ چکے تھے کہ انسان ایک ہی رشتے سے بندھے ہوئے ہیں ہر دل میں ایک جیسی روشنی ہے۔ ظاہری روپ جو بھی ہو روح ایک جیسی ہے، روح عظیم ہے، روح روشنی ہے، روح رشتہ ہے، روح خالق کائنات ہے، معبود حقیقی تک رسائی کا ذریعہ اور راستہ ہے۔

اپنشدوں کے معنی ہیں" قریب بیٹھنا! قریب بیٹھ کر تعلیم حاصل کرنا، اس کا ایک مفہوم ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا بھی ہے یعنی جہالت کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا، اپنشدوں کا بنیادی مقصد روحانی تعلیم دینا ہے، روح کی عظمت یعنی انسان کیعظمت کو سمجھانا ہے، روح کی روشنی کی سچائی کو واضح کرنا ہے روحانی علم ہی سے جہالت دور ہو سکتی ہے۔

اپنشدوں کی روشنی انسان کے ماضی سے آرہی ہے۔ بڑے سوچنے والوں اور مفکروں نے اس روشنی کی اہمیت سمجھ لی تھی۔ جرمنی کے مشہور فلسفی شوپنہار نے اپنشد کو ہندوستان کی روحانی توانائی سے تعبیر کیا تھا۔ وہ اپنشدوں سے بے حد متاثر تھا۔ ڈیوسن، میک ڈونلڈ، میکس مولر اور دوسرے بہتر سوچنے والوں نے اپنشدوں کو بڑی قدر کی نظر سے دیکھا ہے۔ ہندوستان میں ڈاکٹر رادھا کرشنن، پروفیسر داس گپتا، پروفیسر راناڈے اور دوسرے مفکروں اور دانشوروں نے اپنشدوں کی تعلیمات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے اور ایک بار پھر ماضی کی اس روشنی کی دریافت کی ہے، رابندر ناتھ ٹیگور اور شری اربندو گھوش نے اپنشدوں کی روحانی تعلیمات کی روشنی میں تجربوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

اپنشدوں میں ایک جگہ کہا گیا ہے:

"جب انسان اپنی روح کی توانائی کو پہچان لیتا ہے تو اس کے دل سے خوف نکل جاتا ہے وہ بے خوف آگے بڑھتا ہے۔ پھر اسے زندگی کی تمام خوشیاں حاصل ہوتی ہیں۔

جب تک وہ جسم اور روح کو الگ الگ دیکھتا ہے اس کے دل و دماغ میں خوف کے لیے جگہ بنی رہتی ہے۔ اس خوف کی وجہ سے انسان سچائیوں کو پہچان نہیں پاتا!

جسم اور روح ایک ہے
ایک ہی توانائی ہے
ایک ہی روشنی ہے۔

آتما کی قوت کا کرشمہ ہے کہ چاند، سورج، ستارے سب اپنی اپنی جگہ گردش کر رہے ہیں۔

ہوا بارش کو آتما ہی کے حکم کا انتظار رہتا ہے۔

جب انسان اس بنیادی سچائی کو سمجھ لیتا ہے کہ ہر جگہ آتما ہی ہے اور اس کے اندر بھی آتما ہے اس کے وجود کے درمیان بھی آتما کی روشنی ہے تو دل و دماغ سے خوف ڈر جاتا رہتا ہے۔ اس کے حوصلے بلند ہو جاتے ہیں پھر ساری دنیا اس کی گرفت میں آجاتی ہے"

موت کے بعد زندگی کو اس طرح سمجھایا گیا ہے:

"انسان کی روح کی تقدیر کا انحصار خود اس کے عمل اور علم پر ہے اگر اس نے کچھ روحانی تعلیم حاصل کر لی تو مرنے کے بعد وہ روشنیوں کی دنیا میں چلا جاتا ہے اور پھر اس مادّی دنیا میں نہیں آتا، اس کی روح لافانی ہو جاتی ہے۔

اگر انسان کی ساری زندگی خواہشوں کے درمیان گزری ہے تو اس کی روح اندھیروں کی نگری میں چلی جاتی ہے اور پھر جنت میں جاتی ہے اور وہاں اس وقت تک رہتی ہے جب تک کہ اسے وہ سب کچھ مل نہیں جاتا کہ جن کی تمنا کی تھی۔"

اپنشدوں میں کچھ الفاظ بار بار ملتے ہیں اور ایک سے زیادہ سچائیوں کی جانب اشارہ کرتے ہیں، ان ہی میں ایک لفظ ہے 'آتما'۔

'آتما کا مفہوم اپنشدوں میں کیا ہے؟

"آتما سانس بھی ہے روح بھی
آتما زندگی کی خودی بھی اور فطرت بھی۔
آتما انسان کا کردار بھی ہے اور اس کا وہ جسم بھی کہ جس کا تصور جسم اور روح کی وحدت کا تصور ہے۔
آتما عقل بھی ہے جذبہ بھی۔
آتما ذہن بھی ہے اور سوچنے کی قوت بھی۔
آتما کائنات کی روح ہے
آتما 'برہما' اور خالق کائنات بھی ہے اور سورج بھی، آگ ہوا، فضا اور تخلیق بھی۔

ایک ہی لفظ میں اتنے معنی پوشیدہ ہیں:

ایک جگہ سچائی کو اس طرح سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ وجود کے اندر ست (سچائی) ہے:

"نیا گردھ درخت سے ایک پھل توڑ کر لاؤ"

باپ نے کہا بیٹا پھل لے آیا

"اسے توڑ کر دیکھو اس میں کیا ہے؟" باپ نے بیٹے کو حکم دیا۔

”اس میں بیج ہیں“ بیٹے نے جواب دیا۔

”ایک بیج توڑ کر دیکھو بتاؤ تمہیں کیا نظر آرہا ہے“ باپ نے کہا۔

”کچھ نہیں، کچھ بھی نظر نہیں آرہا ہے“ بیٹے نے جواب دیا۔

”میرے ’بچے‘ باپ نے کہا“ وہ چیز جسے تم دیکھنے سے مجبور ہو، جسے کوشش کے باوجود تم دیکھ نہ سکے وہی سچ ہے، وہی سچائی ہے، اصل جوہر ہے اسی لیے کہ اسی سے اس درخت کا وجود قائم ہے“

اپنشدوں کے ذریعہ ہندوستانی فکر کی روشنی باہر ہو گئی ہے۔ (داراشکوہ نے فارسی زبان میں بعض حصوں کا ترجمہ کیا تھا) کئی یوروپی محققوں نے اپنشدوں کو مقبول بنایا۔ کہا جاتا ہے اکبر کے عہد (1556ء۔1586ء) میں بھی اپنشدوں کا فارسی ترجمہ ہوا تھا۔ نواب شجاع الدولہ کے مشہور فرانسیسی درباری جنٹل (Gentil) نے ڈیوپرون (Duperon) کو اپنشدوں کا فارسی ترجمہ بھیجا تھا جسے برنیر (Bernier) فرانس لے آیا۔ ڈیوپرون نے فرانسیسی زبان میں اپنشدوں کا ترجمہ کیا۔ کہا جاتا ہے اس نے لاطینی زبان میں بھی ترجمہ کیا تھا۔ لاطینی ترجمہ 1801 میں شائع ہوا۔ اس ترجمے کی اشاعت کے بعد ہی یوروپی دانشوروں کی دلچسپی اُپنشدوں سے بڑھ گئی۔ سب سے پہلے مشہور جرمن فلسفی شوپنہار نے اُپنشدوں کو سینے سے لگایا۔ اس نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اپنشدوں نے اسے بے حد متاثر کیا ہے۔ اس کے فلسفیانہ تصورات میں ان کی روشنی پھیلی ہے۔ اس نے کہا کہ اپنشدوں کے فلسفیانہ خیالات انسان کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔

اپنشدوں کے چند خیالات ملاحظہ فرمائیں:

●”ہر شئے کی روح زمین ہے
زمین کا جوہر پانی ہے
پانی کی روح پودوں میں ہے
پودوں کا جوہر انسان میں ہے
اور انسان کا جوہر انسان کی روح، اس کی آواز اور اس کی زبان میں ہے“

●”یہ پوری کائنات ’برہمن‘ (معبود حقیقی) ہے
اس کی پرستش کرو
وہ اسی میں سانس لے رہا ہے
یہی ابتدا بھی اور انتہا بھی“

●”انسان کا جسم روح ہے
اس کی صورت روشنی ہے
اس کے خیالات سچے ہیں
اس کی فطرت میں تمام فضاؤں کی خوشبو ہے
اس کی ذات سے تمام خواہشیں اپنی لذتوں اور خوشبوؤں کے ساتھ باہر نکلتی ہیں۔“

●”وہ میری ذات ہے میری خودی ہے،

وہ میرے دل کے اندر ہے چاول کے ایک ننھے دانے کی طرح جو کے دانے کی طرح
سب سے ننھے بیج کی طرح"
لیکن
وہ میرے دل میں پھیلا ہوا بھی ہے
زمین سے زیادہ پھیلا ہوا
آسمان سے زیادہ پھیلا ہوا
جنت سے زیادہ پھیلا ہوا
اور تمام دنیاؤں سے زیادہ پھیلا ہوا"
اسی سے ہر عمل جاری ہے
اسی سے تمام خواہشیں نکلتی ہیں
اسی سے تمام لذتیں آتی ہیں
اسی سے تمام خوشبوؤں کا سفر جاری ہے
وہ کبھی باتیں نہیں کرتا
اسے کبھی حیرت نہیں ہوتی،
جب میں یہاں سے چلا جاؤں گا
تو اس میں جذب ہو جاؤں گا
جو انسان ان باتوں پر اعتماد رکھتا ہے
اس کے دل میں کوئی شک و شبہ نہیں رہتا
جو آسمان کی طرح سینہ پھیلائے کھڑا ہے
اور جو زمین کی طرح پھیلا ہوا ہے
اس کا کبھی زوال نہیں ہوگا
اس کے سینے میں ایک خزانہ پوشیدہ ہے
سب کچھ تو اسی سینے میں ہے
اسی چھاتی میں ہے
☆"سورج برہمن ہے
ابتدا میں کچھ نہیں تھا
پھر اس کی صورت ابھری
وہ انڈے کی صورت نظر آیا

ایک سال تک اسی طرح رہا
پھر انڈا ٹوٹ گیا اس کے دو حصے ہو گئے
ایک حصہ چاندی کا تھا دوسرا حصہ سونے کا!
چاندی کا حصہ زمین بن گیا
سونے کا حصہ آسمان
اس کی سفیدی سے پہاڑ وجود میں آئے
اس کی زردی سے بادل، ندیاں، سمندر!
جب اس نے جنم لیا
ہر جانب شور تھا
اور اس شور سے سب جاگ پڑے
اور وہ سب بیدار ہو گئے کہ جنھیں وہ بیدار کرنا چاہتا تھا
جب بھی سورج نکلتا ہے ڈوبتا ہے وہی شور ہوتا ہے
ہر شئے بیدار ہو جاتی ہے"

"آگ پانی اور زمین تینوں میں 'وہ' داخل ہو گیا اور ہر شے میں آتما جاگ پڑی۔
آگ کا رنگ سرخ ہو گیا، آگ روشن ہو گئی، سرخ رنگ ہی اس کا رنگ ہو گیا۔
آگ کا سفید رنگ پانی کا رنگ بن گیا
آگ کا سیاہ رنگ زمین کا رنگ بن گیا سرخ، سفید اور سیاہ یہی سچے رنگ اور سچی صورتیں ہیں انسان جب سو جاتا ہے تو اس کی روح "سچائی" سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔
وہ اپنی ذات، اپنی خودی میں جذب ہو جاتا ہے اس کا سو جانا اپنی ذات میں جذب ہو جانا ہے"

● جس طرح شہد کی مکھیاں شہد بناتی ہیں اور مختلف پودوں اور درختوں سے رس چوستی ہیں اور تمام رسوں کو ایک دوسرے میں جذب کر دیتی ہیں اور شہد کا کوئی قطرہ یہ نہیں کہتا کہ میں اس پودے یا اس درخت کا رس ہوں
اسی طرح تمام جاندار نیند اور موت کے بعد اصل حقیقت میں جذب ہو جاتے ہیں، سب ایک ہو جاتے ہیں، ہر ذات ہر آتما میں ایک ہی سچائی ہوتی ہے!"

● "میرے بچے، کچھ ندیاں اتر کی طرف دوڑتی ہیں اور کچھ پچھم کی طرف۔
گنگا اور سندھ کی طرح
سمندر سے سمندر تک جاتی ہیں۔
بادلوں کو معلوم ہے انہیں کیا کرنا ہے بادل انہیں اٹھا لیتے ہیں سمندر سے آسمان کی طرف لے جاتے ہیں اور انہیں پھر سمندر کی طرف بارش کی صورت بھیج دیتے ہیں

اور وہ پھر سمندر بن جاتی ہیں
اور جب وہ ندیاں سمندر میں ہوتی ہیں
تو اس طرح مل جاتی ہیں کہ وہ یہ نہیں بتا سکتیں کہ وہ کون ہیں
اور کون نہیں ہیں
اس طرح میرے بچے
تمام جاندار جو "ایک حقیقت" سے نکلے ہیں
ایک ہی حقیقت ہیں
سب ایک دوسرے کا حصہ ہیں!

☆ "باپ نے کہا اس نمک کو پانی میں ملا دو"

بچے نے نمک کو پانی میں گھول دیا، نمک پانی میں اچھی طرح گھل گیا۔ باپ نے کہا "اب پانی پی کر دیکھو کیسا ہے، پہلے اوپر سے چکھو، بچے نے پانی پی کر کہا" نمکین ہے نمک کی لذت ہے۔

باپ نے کہا "درمیان سے چکھو"

بچے نے پانی پی کر کہا "یہ بھی نمکین ہے" نمک کی لذت ہے"

باپ نے کہا "نیچے سے پی کر بتاؤ"

'بچے' نے پانی پی کر کہا "یہ بھی نمکین ہے نمک کی لذت ہے"

باپ نے کہا "اب پانی پھینک دو" بچے نے پانی پھینک دیا لیکن نمک موجود تھا۔

باپ نے کہا "میرے بچے اس جسم میں بھی سچائی اسی طرح رہتی ہے اس سچائی کو تم دیکھ نہیں سکتے لیکن وہ نمک کی طرح جسم میں گھل جاتی ہے، سچائی ہی جوہر ہے، یہ آتما ہے یہی روح ہے، یہی 'برہمن' ہے 'یہی ذات اور خودی ہے!"

☆ "انسان کا جسم "برہمن (معبود حقیقی) کا شہر ہے
اور اسی شہر میں 'دل' ایک قلعہ ہے
جہاں تمام فضاؤں کی خوشبو ہے اس لیے کہ اسی قلعے میں تمام فضائیں ہیں
اسی میں زمین بھی ہے اور جنت بھی، اس کے پھیلاؤ کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا، اسی میں آگ بھی ہے اور ہوا بھی،
سورج بھی اور چاند بھی
تمام ستارے اسی میں ہیں
اس ذات، اس آتما اس روح میں تو سب کچھ ہے،
'برہمن' کے اس شہر میں سب کچھ ہے
تمام خواہشیں، تمام تمنائیں
جسم بوڑھا ہو جاتا ہے لیکن برہمن کا یہ شہر جگمگاتا رہتا ہے

جسم مر جاتا ہے لیکن یہ شہر روشن رہتا ہے
انسان کی آتما، اس کی روح، اس کی ذات، اس کی خودی
گناہوں سے دور
بڑھاپے سے دور
غم اور موت سے دور
بھوک پیاس سے دور
اسے پہچان لو“

اس طرح اپنشدوں نے زندگی اور اس کی سچائیوں کو سمجھانے کی کوشش کی ہے اپنشدوں نے علم کے نہ جانے کتنے چراغ روشن کیے ہیں۔

اپنشدوں نے ہر بات انتہائی ڈرامائی انداز میں کہی ہے، مکالموں کا حسن ہر جگہ جھلکتا ہے، ان کی جمالیات کی یہ دو بڑی خصوصیات ہیں۔ روشنیوں کی ایک عجیب و غریب چمکتی دنیا ملتی ہے، انسان کا وجود ہو یا وہ دل کہ جس میں برہمن رہتا ہے آتما کی روشنیوں سے جگمگاتا رہتا ہے۔ اپنشدوں نے روشنی کے جمال کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

زندگی کے درخت کو کائناتی شجر (Cosmic Tree) کہا گیا ہے اس طرح زندگی کے حسن و جمال کا تصور کرنا آسان نہیں ہوتا۔ برہمن اور انسان کی خودی کا ذکر کرتے ہوئے اپنشدوں نے زندگی سے محبت کا درس دیا ہے انسان اور انسان کے رشتوں کو سمجھایا ہے۔ یہ رشتہ محبت دراصل کائناتی شجر کی روشنیوں کا رشتہ ہے۔ موت کے جمال کا ذکر بھی غیر معمولی نوعیت کا ہے۔ فرد کی روح برہمن کی روح میں جذب ہوتی ہے لہذا موت کا کوئی خوف موجود نہیں ہے۔

اپنشدوں نے مثبت سوچ اور فکر کے لیے بڑی توانائی بخشی ہے اپنے مکالموں سے توانائی کا احساس طرح طرح سے دلایا ہے۔ سوچ مثبت (Positive) ہو تو داخلی توانائی کا اظہار بڑی شدت سے ہوتا ہے یہ توانائی اپنے جلال و جمال کے ساتھ پوری کائنات کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتی ہے۔ اپنشد، بلاشبہ علم کی وہ روشنی ہے جو وجود کے اندر پہنچ کر باطن کو متحرک کر دیتی ہے۔ اپنشدوں نے بار بار یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ انسان کائنات میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اسی مرکز کے گرد کائنات کا تحرک قائم ہے۔ خودی برہمن ہے دراصل اپنے دل کی گہرائیوں میں اتر کر اپنے گرد کو دریافت کرنا چاہئے۔

کتھاؤں اور رس کہانیوں کے سرچشمے

- ہندوستان کی کتھائیں اور رس کہانیاں
- لوک کہانیاں
- جاتک کہانیاں
- اسطور / دیومالا
- پُران

ہندوستان کی کتھائیں اور رس کہانیاں

● ہندوستان کتھاؤں اور رس کہانیوں، کا ایک بڑا ملک ہے۔ کتھاؤں کی ایک بڑی روایت رہی ہے۔ ہندوستانی جمالیات کے بعض علماء مثلاً ڈانڈن (Dandin) وغیرہ نے کاویہ (بمعنی تخلیق) کی تین صورتوں کا ذکر کیا ہے۔ شاعری، نثر، شاعری اور نثر کی آمیزش کی صورت! ڈراما اور ایپک میں یہ آخری صورت موجود رہی ہے، نثر کے ساتھ شاعری بھی ہے دونوں کی آمیزش کی صورت ابھرتی رہی ہے۔ کتھاؤں، مہا کتھاؤں اور رس ’کہانیوں‘ میں اگرچہ نثر کو زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے پھر بھی اکثر مقامات پر شاعری کے نمونے بھی ملتے رہے ہیں۔

’کتھا‘ (رس کہانی، مختصر کہانی) اور ’مہا کتھا‘ (طویل افسانہ، ناول کی ابتدائی صورت) کی تخلیق پہلے قدیم عوامی زبانوں اور بولیوں میں ہوئی، اپھرنشوں اور پراکرتوں نے مختلف علاقوں میں جانے کتنی کہانیوں کو جنم دیا، پشاچی برہت کتھا کی صورت وجود میں آئی، برہت کتھا، کے معنی ہیں ”بڑی یا طویل کہانی“ یہ ہندوستان کی پہلی طویل رس کہانی یا مہا کتھا سمجھی جاتی ہے، بدنصیبی یہ ہے کہ پشاچی زبان کی برہت کتھا اب موجود نہیں ہے۔ کہانی سنسکرت زبان میں ڈھالی گئی لیکن اس کی اپنی صورت قائم نہیں رہی، یہ کہنا آسان نہیں ہے کہ سنسکرت زبان میں ”برہت کتھا“ اپنی تمام خصوصیتوں کے ساتھ موجود ہے۔ اسی طرح کہانی کار کا نام گناڈھیہ (Gunadhya) ملتا ہے جو ایک بڑا شاعر بھی تھا، یہ بتانا بھی مشکل ہے کہ کیا واقعی وہی برہت کتھا، کا فنکار ہے؟ کئی لحاظ سے ’برہت کتھا‘ کو ’کتھا‘ اور ’مہا کتھا‘ کہانی اور طویل رس کہانی کا ایک بنیادی سرچشمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ کہانی پن کے جوہر کو لیے ہوئے یہ طویل رس کہانی رومانیت کے دائرے کو وسیع کرتی ہے۔ تخیلی مرکزی کردار کو مرکز نگاہ بناتی ہے۔ فوق الفطری فضاؤں کی تشکیل کرتے ہوئے مختلف پر اسرار علاقوں میں پہنچتی ہے اور رومانی فضاؤں میں بھی زندگی کی بعض بنیادی سچائیوں کو پیش کر دیتی ہے۔

ایشیائی مزاج نے اختصار کے فن کو ہمیشہ زیادہ پسند کیا ہے، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ایشیا کے آرٹ کی بنیادی بڑی خصوصیت اختصار کا حسن ہے، ہائیکو، ہو یا کتھا یا رس کہانیاں، غزل ہو یا چینی اور جاپانی شاعری! ایشیا کا مزاج یوروپ کے مزاج سے مختلف ہے، یوروپی مزاج نے فن کی طوالت کو ہمیشہ پسند کیا ہے۔ ’ایلیڈا‘ ’اوڈیسی‘ ”پارلڈائز لاسٹ“، شکسپیئر، برنارڈ شا اور دوسرے ڈراما نگاروں کے ڈرامے، ناول وغیرہ اس مزاج کو سمجھاتے ہیں۔ ایشیا میں جاپانی اور چینی شاعری اور انڈونیشیا، ملایا اور ہندوستان کی رس کہانیاں اور قصے اختصار کے حسن کو لیے ہوئے ہیں، ’رامائن‘ اور ’مہابھارت‘، جن کا شمار دنیا کے مشہور ’ایپک‘ میں ہوتا ہے اپنے اندر ’رس کہانیاں‘ لیے ہوئی ہیں۔ جو طوالت ہے وہ محض اس لیے کہ دونوں شاعری کے بہترین نمونوں کو بھی لیے ہوئی ہیں، رامائن، کی کہانی، مہا کتھا نہیں کتھا یا رس کہانی ہے۔ شاعری اور ڈراما نے اس میں اتنی وسعت پیدا کی ہے۔ اسی طرح مہابھارت، کی کہانی مختلف جہتوں اور مناظر کے ساتھ زیادہ سے زیادہ مہا کتھا، یا طویل کہانی ہے۔ جانے کتنی چھوٹی بڑی رس کہانیاں شامل ہوئی ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ دونوں یعنی رامائن اور مہابھارت کا رشتہ عوامی ذہن سے ہے اور لوک کتھاؤں سے ہے، دونوں کہانیاں صدیوں پرانی ہیں ’رامائن‘ اور ’مہابھارت‘ کی تخلیق کے بعد بھی اس کی کئی صورتیں ابھر کر سامنے آئی ہیں ’رامائن‘ کی بنیادی کہانی میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔

’رامائن‘ کی کوئی ایک کہانی نہیں ہے، اگر کہانیوں کی یکسانیت ہے بھی تو کرداروں کی شخصیتیں مختلف ہیں، مثلاً ایک رامائن میں سیتا، راون کی بیٹی ہیں، راون اور اس کی بیٹی کی ایک علاحدہ کہانی جو ’رامائن‘ سے جڑی ہوئی ہے۔ ’مہابھارت‘ میں ہندوستان کی کئی کہانیاں اور کتھائیں جذب ہو گئی

ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ بھگوت گیتا کو مہابھارت کا حصہ بعد میں بنایا گیا ہے۔ حقیقت جو بھی ہو ہم انہیں اس سطح پر لاکر دیکھ نہیں سکتے جس سطح پر ہم ‘ایلیڈ’، اور ‘اوڈیسی’ یا یوروپی ناولوں کا مطالعہ کرتے ہیں، ‘رامائن’ اور ‘مہابھارت’ دونوں میں رس کہانیوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ ہندوستان کے تخلیقی مزاج کی پہچان مشکل نہیں ہوتی کہ وہ اختصار کے جلوے یا حسن کو دیکھنا چاہتا ہے۔ ونٹرنز (Mauri Winternitz) نے تحریر کیا تھا کہ مہا بھارت کو ایک شعری تخلیق نہیں کہا جاسکتا مجموعی طور پر یہ ایک پورا لٹریچر یا ادب ہے! اس میں شاعری کی مختلف صورتیں ملتی ہیں، الگ الگ شعری تجربے ایک جگہ جمع ہوگئے ہیں۔ جہاں تک کتھا یا کہانی کا تعلق ہے پچھلی بہت سی وہ کہانیاں جو صدیوں سفر کرتی رہی ہیں اور ”ہیرویوئٹری“ کا حصہ بنی رہی ہیں ‘مہابھارت’ میں شامل ہوگئی ہیں، ہر کہانی یا رس کہانی اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے ‘مہابھارت’ میں جو جنگ ہوتی ہے اس سے بہت سی ایسی کہانیوں کا کوئی تعلق نہیں ہے جو اپنے اپنے ‘ایڈونچر’ سے پہچانی جاتی ہیں ‘مہابھارت’ میں پرانی قدیم کہانیوں کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ یہ کتھائیں، یا رس کہانیاں مہابھارت سے پہلے موجود تھیں اور راجاؤں، راجکماروں اور بہادروں کی شجاعت کے قصے سناتی تھیں، جہاں تک شاعری کا تعلق ہے پرانے گیت بھی شامل ہیں وہ گیت جنہیں لوک کہانی سنانے والے ایک مقام سے دوسرے مقام تک لے جایا کرتے تھے۔ ‘مہابھارت’ میں پہلے کیا تھا اور پھر پروہتوں کے ہاتھوں میں آکر اس میں کس قسم کی تبدیلیاں آئیں یہ ایک دلچسپ اور حیرت انگیز موضوع ہے اس کا ذکر یہاں ضروری نہیں ہے۔ ہاں یہ بات ضرور سامنے آتی ہے کہ تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں اور ‘کتھاؤں” رس کہانیوں، اور مختصر شعری نمونوں کو اہمیت حاصل ہوتی رہی ہے۔ پروہتوں نے مہابھارت میں دیوتاؤں کی کہانیوں کو شامل کرتے ہوئے اسطوری فسانوں کو بڑی اہمیت دی ہے۔ ہم ان کہانیوں اور فسانوں کے سحر سے بے حد متاثر ہوتے رہے ہیں۔ A.Heltzman کی تحقیق یہ ہے کہ کورو اور پانڈو کی جنگ کی ایک منظوم کہانی ‘مہابھارت’ سے قبل لوک ادب میں موجود تھی۔ ونٹرنز (M. Winternitz) نے تحریر کیا ہے کہ مہابھارت کے ایک سے زیادہ ماخذ ہیں، اس میں ہندوستان کے لوک ادب کی کئی کہانیاں وقت وقت پر شامل ہوئی ہیں۔ 500ء میں مہابھارت کی جو کہانی موجود تھی وہ ‘ایپک’ یا ‘رزمیہ’ کی صورت میں نہیں تھی۔

‘رامائن’ دوہوں اور چوپائیوں، میں ایک بڑا شعری کارنامہ ہے، یہ نظم مسلسل نہیں ہے، دوہوں اور چوپائیوں میں تجربوں کا اظہار ہوتا ہے اور ہر تجربہ اپنی جگہ ایک اکائی ہے۔ استعاروں سے سجی سجائی خوبصورت شاعری کے جانے کتنے نمونے ملتے ہیں، ہمیں معلوم ہے کہ دو ہزار سال سے رام کی کہانی ہندوستان میں موجود ہے، ‘رامائن’ میں ہر کردار اپنی خاص تابناکی رکھتا ہے، ‘کینوس’ بڑا نہیں ہے لیکن کرداروں کے عمل اور ردّ عمل کی وجہ سے ہر منزل اور مقام پر تابناکی بڑھی ہے اور ‘کینوس’ میں گہرائی پیدا ہوئی ہے، ایک خوبصورت کتھا یا مہا کتھا یا رس کہانی میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ تلسی داس کی تخلیقی صلاحیت اور تخیلی فکر اسے عظیم شاعری کا ایک نمونہ ضرور بناتی ہے لیکن یہ شاعری جس قصے کے بطن سے پھوٹتی ہے وہ ایک خوبصورت رس کہانی ہی ہے۔ کسی یوروپی ناول کی طرح یہاں کوئی پھیلی ہوئی کہانی نہیں ہے، اختصار کا حسن اپنی جگہ پر ہے۔ چھوٹے بڑے واقعات کی پیشکش کی خوبصورتی اپنی جگہ پر ہے، دوہوں اور چوپائیوں کی معنویت کے جلوے اپنی جگہ پر ہیں۔

ہندوستان کے کہانی کاروں نے ہمیشہ مختصر کتھاؤں اور رس کہانیوں ہی کو زیادہ پسند کیا ہے چھوٹی کہانیوں میں تجربے کا رس زیادہ گہرا اور شیریں ہوتا ہے ابتدا سے ہندوستانی کہانی کاروں کا مزاج ہی ایسا رہا ہے، چھوٹے چھوٹے خوبصورت تجربوں میں نگینے جڑنے کا عمل انہیں زیادہ پسند ہے۔

یہ کہنا بھی غلط ہوگا کہ ہندوستان کے ماضی نے ہمیں طویل قصے یا ناول سے ملتی جلتی کہانیاں یا طویل کتھائیں یا طویل رس کہانیاں نہیں دی ہیں، یقینا دی ہیں لیکن ہندوستان کا تخلیقی ذہن عام طور پر ابتدا سے مختصر قصوں، حکایتوں، مختصر کتھاؤں اور رس کہانیوں کی جانب مائل رہا ہے۔ اس کے پیچھے لوک کہانیوں اور اسطوری قصوں اور کرداروں کی ایک بڑی مضبوط اور مستحکم روایت رہی ہے، فسانہ نگاروں کے ذہن کی تشکیل میں اسی روایت نے زیادہ حصہ لیا ہے۔ ‘پنچ تنتر’ کی حکایتوں کا تعلق بھی اس روایت سے گہرا ہے۔ بدھ اور جین ادبیات کا مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت اور واضح

ہو گی۔ جاتک کہانیاں ہوں یا جین قصے یا پرانوں کے فسانے یہ سب اختصار کے حسن کو لیے ہوئے ہیں۔ بہت تلاش و جستجو کے بعد یوروپی علماء کو ہندوستان میں چالیس رس کہانیوں کے ناموں کا پتہ چلا جنہیں انہوں نے "ناول" کہا ہے، ان میں صرف تیرہ طویل قصوں کی پہچان ممکن ہو سکی ہے۔ سنسکرت اور مختلف علاقائی زبانوں میں یہ طویل کہانیاں موجود ہیں۔ یہ کہنا ممکن نہیں کہ ان میں کتنے قصے اصل صورتوں میں ہیں ان میں کادمبری (بان Bana) دھان بالا (بان Dhanbala) اور تیتک منجری (Titakamanjari) کے نام ہم نے سنے ہیں۔ یہ علماء، مالیہ سندری (Malyai Sundari) کا بھی ذکر کرتے ہیں لیکن طویل قصوں یا ناولٹ کی صورتوں کی کہانیوں کی تعداد اتنی کم ہے کہ مختصر رس کہانیوں اور مختصر کتھاؤں وغیرہ کے سامنے ان کی کوئی زیادہ حیثیت نہیں رہتی، کادمبری کے علاوہ میری نظر سے کوئی ایسا طویل قصہ نہیں گزرا کہ جس پر کچھ تفصیل سے لکھا گیا ہو۔ ممکن ہے کادمبری کے ساتھ یہ چھ طویل قصے بھی بہت اہم ہوں۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سر چشمہ

’لوک کہانیاں‘

- ہندوستانی قصوں کہانیوں کے جو قدیم سرچشمے ہیں ان میں مندرجہ ذیل اہم ہیں:
  - لوک کہانیاں
  - جاتک کہانیاں
  - اسطور/دیومالا
  - پُران

ملک کے مختلف علاقوں میں لوک کہانیاں سینہ بہ سینہ چلی ہیں، زبانی کہانی سنانے کی ایک بڑی روایت رہی ہے۔ مختلف تمدنی اور ثقافتی روایتوں میں ایک رشتہ پیدا کرنے میں لوک قصوں کہانیوں نے ایک بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔ ہندوستان کے گاؤں دیہاتوں اور شہروں کی روایت کبھی ایک جیسی نہیں رہی پھر بھی تمدنی اور ثقافتی روایات و اقدار کی ایک وحدت ابھر کر آئی، اس وحدت کو پیدا کرنے میں جہاں اور بہت سی روایات و اقدار اور تاریخی محرکات نے حصہ لیا ہے وہاں لوک کہانیوں اور قصوں کا رول بہت اہم رہا ہے۔ ایک علاقے کی کہانیاں دوسرے علاقوں میں پہنچی ہیں اور وہاں کی روایات اور ثقافتی اقدار میں اس طرح جذب ہو گئی ہیں جیسے ان کا رشتہ ان ہی علاقوں سے ہو۔ ہندوستانی تہذیب کی وحدت اور اس وحدت کے جلوؤں سے آشنا رکھنے میں لوک کہانیاں پیش پیش رہی ہیں۔ مختلف علاقوں کے 'ایپک' نے انہیں قبول کیا اور ان کی معنی خیز سطحوں کو اجاگر کرنا شروع کیا، قصے بھی پسند کیے گئے اور کردار بھی، ان کہانیوں کی سحر انگیز اور طلسمی فضائیں بھی پسند کی گئیں اور اخلاقی نکات بھی، پھر بہت سی لوک حکایتوں اور کہانیوں کی اجتماعی پہچان (Collective Identity) ہو گئی جہاں 'ایپک' کے بیانیہ اظہار پر یہ کہانیاں اثر انداز ہوئیں وہاں حکایتوں اور فوق الفطری کرداروں اور فضاؤں کی سحر انگیزی پر بھی ان کے اثرات ہوئے، رام، کرشن اور ارجن وغیرہ کے کردار بھی لوک کہانیوں سے 'ایپک' تک پہنچے ہیں۔

لوک کہانیاں قدیم انسان کے خیالات کو اس طرح اجاگر کرتی رہی ہیں کہ زندگی اور کائنات کے تعلق سے اس کے احساسات کا علم ہوتا رہا ہے۔ ان کا اپنا ایک کلچر ہے جس سے قدیم تاریخ کے کئی مختلف پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ لوک قصوں کہانیوں کے نہ جانے کتنے ایسے پہلو ہیں جو قدیم انسان اور اس کے کلچر کے نقوش کھلی کتابوں کی طرح لیے ہوئے ہیں حکایتیں، کہانیاں، قبیلوں اور چھوٹی بڑی جماعتوں کے رجحانات کو روشن کرتی ہیں اور قدیم تمدنی حلقوں کی بنیادی اور امتیازی خصوصیات تک پہنچا دیتی ہیں۔۔ انسان کے عقاید، توہمات اور رسم و رواج کے نہ جانے کتنے نقش ان میں جذب ہیں لاشعور سے شعور کی جانب مختلف قبیلوں اور جماعتوں کا جو سفر جاری رہا ہے اس سفر کی پہچان کرتے ہوئے دلچسپ اور حیرت انگیز انکشافات ہوتے ہیں، اجتماعی اور نسلی تجربوں میں تخیل اور تخلیقی تخیل کے عمل کا مطالعہ بھی کم دلچسپ نہیں ہوتا، 'جاتک' "پنچ تنتر' کتھا سرت ساگر، رامائن اور مہابھارت کی کہانیاں نہ جانے کتنی صدیوں تک لوک قصوں کہانیوں میں محفوظ رہی ہیں، فنکاروں کے تخیل اور تخلیقی تخیل نے انہیں دیکھیے کہاں پہنچا دیا، ان کہانیوں کی گہرائیوں میں اترنے کے بعد ہی سچائیوں کا بہتر علم ہوتا ہے۔ رہن سہن، رسم و رواج، عقاید، توہمات،

مشاہدوں کی طاقت، چھوٹے بڑے سماج میں افراد کا عمل، زمین اور انسان کا رشتہ، رومانیت اور شدید رومانیت، فوق الفطری مزاج، جانوروں اور پرندوں کی اہمیت، غرض یہ سب باتیں ”زبانی روایات(Oral Tradition) سے تحریری روایت تک پہنچ گئی ہیں. فنکاروں کے تخیل اور تخلیقی تخیل نے انہیں نئی صورتیں عطا کر دی ہیں اور انہیں حد درجہ متحرک کر دیا ہے، اتنا متحرک کر دیا ہے کہ صدیوں ان کا سفر جاری رہا ہے اور نہ جانے اور کتنی صدیوں تک ان کا سفر جاری رہے گا۔

لوک قصوں کہانیوں کا ایک بہت بڑا کارنامہ یہ ہے کہ ہمیں انگنت گیت حاصل ہوئے ہیں۔ یہ گیت کہانیوں کے اندرونی نغمے بن گئے ہیں، بچوں کو کہانیاں سنانے اور گاؤں گاؤں، شہر شہر گھومنے والے کتھاؤں کے خالق کہانیاں سناتے ہوئے ایسے اشعار اور گیت بھی سناتے تھے کہ جن سے قصے کی روح ذہن میں اتر جاتی تھی، گیتوں نغموں کی سحر انگیزی سننے والوں کو گرفت میں لے لیتی تھی، جاتک کہانیوں سے ان کی اہمیت کا زیادہ احساس ہوتا ہے۔ لوک قصوں کہانیوں کی بات اس سے بھی آگے بڑھی ہے، کہانیاں، تمثیلوں اور رقص اور ڈراموں کی صورتیں اختیار کر گئی ہیں، ہندوستان میں ڈرامے کا وجود بھی غالباً لوک کہانیوں کی وجہ سے ہوا ہے۔ تمثیلوں کی پیشکش اور ڈراموں نے لوک کہانیوں کو اجتماعی زندگی کا ایک حصہ بنا دیا۔ دنیا کے ہر سماج کی تاریخ میں جہاں لوک قصوں کہانیوں کی اہمیت ہے (اور اہمیت کہاں نہیں ہے، ہر ملک کے سماج کی تاریخ اور تاریخ کے ہر دور میں لوک کہانیوں کی اہمیت ہے) وہاں تمثیلوں اور رقص اور ڈراموں کی بھی اہمیت ہے۔ وہ تمثیلیں اور وہ رقص اور ڈرامے کہ جن کا انحصار عوامی ذہن کے خلق شدہ قصوں پر ہے۔ اسٹیج پر آکر کردار جو بات کہہ جاتے ہیں جو پیغام دے جاتے وہ ذہن کی گہرائیوں تک پہنچ جاتے مثلاً مکالموں میں اس قسم کی باتیں بھی کہی گئی ہیں:

”اس شخص سے دور رہو کہ جسے بہت جلد غصہ آجاتا ہے“
”اس شخص سے دوستی نہ کرو جو حاسد ہے“
”اچھا آدمی ہر وقت اچھا ہی سوچتا اور اچھا ہی کرتا ہے“
”کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں کہ جن کی زبان پر شہد ہوتا ہے لیکن دماغ میں زہر بھرا ہوتا ہے“
”جو اپنے وعدے پورے نہیں کرتے ان کی صحبت سے دور رہو“
”جو شخص زیادہ باتیں کرتا ہے وہ مدد نہیں کر سکتا“
”ان کا احترام کرو جو خدا پرست ہیں“
”اے میرے بچو، اندھیرے میں روشنی کے بغیر قدم نہ بڑھاؤ“

تحریری ادب تک پہنچتے پہنچتے نہ جانے کتنے 'لیجنڈ' گم ہو گئے جانے کتنے واقعات و کردار کھو گئے، کہا جاتا ہے دیو پریوں کی بہت سی کہانیاں تحریری ادب تک نہ پہنچ سکیں۔ صرف زبان سے کہانیاں سنائی جائیں تو ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچتے پہنچتے ان کی بہت سی صفات گم ہو سکتی ہیں اور وہی ہوا بھی ہے، رامائن اور 'مہابھارت' کی کہانیاں بھی سینہ بہ سینہ چلتی رہی ہیں پھر تحریری صورت میں پیش ہوئی ہیں۔ ہندوستانی رقص نے بہت سی پرانی صفات کو زندہ رکھا، کلاسیکی رقص میں لوک کہانیوں کا قصہ پن بھی موجود ہے اور بنیادی آہنگ بھی، شمالی ہند میں لوک کہانیوں اور گیتوں کو زیادہ اہمیت حاصل ہوئی اس کے برعکس جنوبی ہند میں لوک کہانیاں رقص اور نغموں میں ڈھلی نظر آتی ہیں۔ مذہبی قصے، جانوروں اور پرندوں کی کہانیاں، اقوال یہ سب کسی نہ کسی صورت میں تمثیل، ڈراما اور گیت میں موجود ہیں، شادی بیاہ، بچوں کی پیدائش، تہوار اور اقدار کی کشمکش وغیرہ ابتدائی موضوعات رہے ہیں جن کا سفر آج تک جاری ہے، ہر علاقے میں وہ منی پور ہو یا کشمیر، ہریانہ ہو یا کیرالا، راجستھان ہو یا اتر پردیش اور

بہار ایک سے زیادہ قبیلوں کی لوک کہانیاں ملتی ہیں کہ جن میں یہ موضوعات موجود ہیں۔ ناگا اور گوجر اور 'ہند منگول' اور 'ہند تبتی' قبیلوں میں کائنات کی تخلیق، زندگی اور موت، چاند، ستارے، سورج، زمین، آسمان، عورت مرد اور جانے کتنے موضوعات لوک کہانیوں کی بنیاد بنے ہیں۔ سفید جادو اور کالا جادو ناگا قبیلوں اور آسام کی کہانیوں میں جادو جگاتے ہیں، فینٹاسی (Phantasy) کی ایک دنیا آباد ہے۔ کائناتی انڈوں (Cosmic eggs) کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ کائناتی انڈے بھی لوک روایت سے نکل کر اسطوری قصوں میں شامل ہوئے ہیں، زمین اور آسمان کے ملاپ یا وصال کی کہانیاں بکھری ہوئی ہیں جو دیومالا میں بھی موجود ہیں، یہ تصور کہ ابتدا میں کچھ بھی نہ تھا ایک سناٹا تھا کوئی صورت موجود نہ تھی، ہر جانب تاریکی تھی لوک کہانیوں میں موجود ہے، پرانوں اور دیومالائی قصوں میں اس نے انتہائی نمایاں حیثیت حاصل کر لی، ملک کے مختلف علاقوں میں آج جو گیت گائے جاتے ہیں مثلاً کجری، جھومر، لیلا، بھجن وغیرہ ان کے پیچھے لوک قصوں اور لوک گیتوں کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، لوک کہانیوں نے جانوروں، پرندوں، سانپوں، عفریتوں، بھوت پریتوں، پریوں، جادوگروں، شکاریوں، پجاریوں، رشی منیوں، سرداروں، بادشاہوں، پہاڑوں، ندیوں، دیوتاؤں، دیویوں وغیرہ کے لاکھوں افسانے پیش کیے، یہ افسانے آنے والے ہر عہد کے افسانوں کا سرچشمہ بن گئے، پرانے رشی منیوں، درویشوں اور دانشوروں نے مسئلوں کو سمجھاتے ہوئے لوک کہانیوں کا سہارا لیا ہے، اس سلسلے میں بدھ گھوش کی گفتگو کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ انہوں نے زندگی کی مسرتوں اور خوشیوں کو طرح طرح سے سمجھانے کے لیے لوک کہانیوں اور حکایتوں کا سہارا لیا ہے، لوک کہانیوں میں، رومان بھی ایک مستقل عنوان بنا ہوا ہے، پنجاب کے لوک قصوں گیتوں اور رقص اور تمثیل میں سوہنی مہیوال 'پورن بھگت' 'ہیر رانجھا'، اور مرزا صاحباں، وغیرہ کو جو اہمیت حاصل ہے ہمیں معلوم ہے، انسان کے رومانی تجربوں اور احساسات اور جذبات کی یہ کہانیاں دنیا کے لوک ادب میں نمایاں حیثیت رکھتی ہیں، ہیر رانجھا کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ پانچ سو برس پرانی کہانی ہے اور کہانی سنانے والوں نے صدیوں اسے طرح طرح سے سنایا ہے۔

لوک کہانیوں اور تمثیلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی تاریخ بہت پرانی ہے، دوسرے ممالک کی کہانیاں بھی یہاں پہنچتی رہتی ہیں مقامی کہانیوں سے ان کی آمیزشیں ہوئی ہیں، آریوں، یونانیوں، عربوں، ترکوں، عجمیوں اور افغانوں کے نہ جانے کتنے قبیلے یہاں آتے رہے اور اس ملک کی کہانیوں کو بھی متاثر کرتے رہے۔ ہندوستان کی لوک کہانیوں نے نہ جانے کتنی نسلوں اور ان کے کلچر مذاہب اور زبان و ادب کے اثرات قبول کیے ہیں۔ صدیوں یہ سلسلہ جاری رہا ہے۔ پراکرتوں کا مطالعہ کرتے ہوئے نہ جانے کتنی سچائیاں سامنے آئیں گی۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کے اس سب سے بڑے قدیم سرچشمے کا گہرا مطالعہ ابھی باقی ہے۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ

’جاتک کہانیاں‘

● "ہندوستانی جمالیات" پر کام کرتے ہوئے جب میں نے سانچی کا سفر کیا تو سانچی کے دروازے پر سجاتا جاتک کو نقش پایا۔ معلوم ہوا کہ سانچی کے علاوہ بارہت اور امراوتی کے استوپ پر بھی جاتک کے نقش موجود ہیں۔ (1) کرداروں کے یہ نقش تیسری / دوسری صدی قبل مسیح کے ہیں، بدھ عمارتوں پر جاتکوں کے مناظر پیش کرنے کا سلسلہ قائم رہا ہے۔ عمارتوں کے ٹوٹ جانے کی وجہ سے یہ نقوش بھی گم ہو گئے، تیسری / دوسری قبل مسیح بدھ فنکاروں نے جاتک کہانیوں کے جو مناظر پیش کیے ان سے ان قدیم کہانیوں کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ سانچی اور بارہت کے استوپوں پر جن جاتک کہانیوں کی تصویریں یا مناظر ہیں ان کہانیوں کے عنوانات بھی لکھے ہوئے ہیں۔

سانچی کے سفر سے قبل میں نے جاتکوں کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ ان کہانیوں کے متعلق ادھر ادھر کچھ پڑھا ضرور تھا کہانیاں حاصل نہیں ہوئی تھیں۔ آر ڈیوڈس (T.W. Rhys Davids) نے کچھ جاتک کہانیوں کو انگریزی زبان میں Jataka Tales کے نام سے پیش کیا تھا اور اس کی یہ کتاب لندن سے 1880 میں شائع ہوئی تھی، تلاش کے باوجود مجھے یہ کتاب حاصل نہ ہو سکی، پروفیسر ای۔ بی۔ کوول (Edward Byles Cowell 1826ء1903) کی مرتب کی ہوئی جاتک کہانیاں مل گئیں یہ کہانیاں چھ جلدوں میں تھیں اور ان میں کل 547 جاتک کہانیاں تھیں۔ یہ جلدیں پہلی بار کیمبرج سے (1895ء1907) کے درمیان میں شائع ہوئی تھیں۔ پہلی جلد میں مجھے 150 جاتک کہانیاں ملیں مترجم تھے (Robert Chalmers) جو آکسفورڈ یونیورسٹی کے "اوریل کالج" سے وابستہ رہ چکے تھے، دوسری جلد میں 151 کہانیاں تھیں، ان سب کا ترجمہ W.H.D. Rouse نے کیا تھا۔ 'راؤز' کیمبرج کے کرائسٹ کالج میں پروفیسر تھے، تیسری جلد میں 138 کہانیاں تھیں، مترجم تھے H.T. Franais اور R.A. Nevl جو انگلستان میں دو مختلف کالجوں میں معلم رہ چکے تھے۔

چوتھی جلد میں 72 کہانیاں تھیں مترجم تھے W. H.D.Rouse، پانچویں جلد میں 27 کہانیاں تھیں ترجمہ H.T. Francis نے کیا تھا اور چھٹی جلد میں 10 کہانیاں تھیں مترجم تھے E. B. Cowell جو کیمبرج یونیورسٹی میں سنسکرت زبان و ادب کے پروفیسر تھے اور (H.D.Rouse) جو سنسکرت زبان کے اسکالر تھے کیمبرج میں گرامر اسکول کے مدرس اعلیٰ بھی رہ چکے تھے۔

جب 547 جاتک کہانیاں ایک ساتھ حاصل ہوئیں تو لطف لے لے کر ایک ایک کہانی پڑھ گیا، ان کہانیوں کا ترجمہ براہ راست پالی زبان سے انگریزی زبان میں کیا گیا تھا۔

لفظ جاتک کا استعمال تیسری صدی قبل مسیح سے ہوتا رہا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جاتک کا تعلق پالی کے جات (Jata) سے ہے معنی ہیں جنم! بدھ ازم کے معروف جرمن اسکالر ایچ کرن (H. kern) نے اپنی کتاب (Der Buddhismus) میں جاتک، کا ترجمہ حکایت یا مختصر ترین کہانی کیا تو جاتک کا مفہوم یہی بن گیا، حکایت مختصر ترین کہانی اس مفہوم کو کئی اسکالرز نے قبول کیا ہے، اسپیر (Speyar) کی کتاب 'جاتک مالا' (Jatak mala) میں یہی مفہوم ملتا ہے۔

جاتک کہانیاں، بدھ لٹریچر اور بدھ تفکر کی روشن جہتوں کو پیش کرتی ہیں، ان کہانیوں کی جڑیں ملک کی لوک کہانیوں اور گاتھاؤں میں پیوست

---

(1) اجنتا میں بھی جاتک کہانیاں نقش ہیں، بدھ عمارتوں پر جاتک کہانیوں کے نقش ہونے کا ذکر فاہیان نے بھی کیا ہے۔ ش۔ ر۔

ہیں بعض کہانیوں کی خصوصیات ابتدائی تمدنی زندگی اور قدیم لوک حکایتوں اور قصوں تک ذہن کو پہنچا دیتی ہیں۔

’جاتک کہانیاں‘، نثر میں ہیں، بہت سی کہانیوں میں اشعار قصوں کی روح کا نغمہ بن گئے ہیں چھند یا مصرعے سچائیوں کو اور روشن کر دیتے ہیں، یہ گاتھائیں(Gathas) ہیں لوک کہانی کو سناتے ہوئے کہانی بیان کرنے والے بیچ بیچ میں اشعار سناتے رہے ہیں تاکہ کہانیوں کا جوہر زیادہ نظر آئے زیادہ معنی خیز بنے، کہانیاں احساس اور جذبے سے رشتہ قائم کرلیں۔ محققین کا خیال ہے کہ گاتھائیں، بلاشبہ بہت قدیم ہیں جاتک، سے بھی قدیم، ہاں یہ حقیقت ہے کہ گاتھاؤں میں الفاظ تبدیل ہوتے رہے ہیں اس وقت جو گاتھائیں ہمیں حاصل ہیں ان کی زبان اور ان کے اسلوب میں یقیناً تبدیلی ہوئی ہے۔ بہت سی حاصل شدہ گاتھاؤں کی زبان اپنی قدامت کا احساس دلادیتی ہے۔ لنکا(سری لنکا) گاتھاؤں اور جاتک کہانیوں کا ایک بڑا گہوارہ رہا ہے۔

محققین کہتے ہیں کہ گاتھائیں اور خصوصاً شنگھالی گاتھائیں جاتک کی بنیاد رہی ہیں، پہلے گاتھاؤں ہی میں کہانیاں پیش کی گئیں، نثری کہانیوں کا وجود بعد میں ہوا ہے۔ 430ء میں شنگھالی اور پالی زبانوں کے عالم بدھ گھوش(Buddhaghosa) نے شنگھالی گاتھاؤں اور جاتک قصوں کا ترجمہ پالی زبان میں کیا تھا، اس کے بعد ہی آہستہ آہستہ شنگھالی گاتھائیں اور پرانی جاتک کہانیاں گم ہوتی گئیں۔ گاتھاؤں کے پیش نظر جاتک کہانیوں میں اشعار اور مصرعوں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ گاتھائیں سینہ بہ سینہ چلتی رہی ہیں لہذا لفظوں میں تبدلیاں ہوتی رہی ہیں بہت سے الفاظ وہی نہیں رہے کہ جو ابتداء میں تھے، اسلوب میں بھی تبدیلی ہوتی رہی، پھر بھی جو اشعار یا مصرعے ملتے ہیں ان میں بہت سے ایسے ہیں کہ جنہیں کہانیوں سے علاحدہ کر کے سمجھا ہی نہیں جاسکتا، اس حقیقت پر بھی نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ بعض جاتک کہانیاں مختلف انداز سے دہرائی گئی ہیں اور ان کے ساتھ گاتھاؤں کے مصرعے اور اشعار بھی تبدیل ہو گئے ہیں۔ لنکا جاتک کہانیوں اور گاتھاؤں کا ایک اہم گہوارہ ضرور تھا لیکن سچائی یہ ہے کہ گاتھائیں اور جاتک کہانیاں ہندوستان اور اس کی عوامی زبان پالی کی دین ہیں، بدھ علماء اور بدھ بھکشو انہیں لنکا لے گئے، شنگھالی زبان میں ترجموں کا ایک بڑا دور رہا، پالی کا سرمایہ آہستہ آہستہ گم ہو گیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کہانیوں اور گاتھاؤں کو پالی سے پرانی شنگھالی میں ڈھالا گیا اور پھر شنگھالی سے یہ گاتھائیں اور کہانیاں پھر ہندستان آکر پالی میں ڈھل گئیں۔ صدیوں پہلے پالی زبان میں ایک کتاب مرتب ہوئی تھی (Jatakat thavannana) اس میں شنگھالی زبان سے آئی ہوئی کہانیاں اور گاتھائیں تھیں وہی کہانیاں اور گاتھائیں جو پالی زبان سے لنکا گئی تھیں اور شنگھالی زبان میں منتقل ہو گئی تھیں۔ کہا جاتا ہے کہ اس کتاب کے مرتب بدھ گھوش(Buddhaghosa)(پانچویں صدی ہجری) تھے (بعض ماہرین بدھ گھوش کو مرتب نہیں مانتے، ان میں آرے ڈیوڈس بھی شامل ہیں۔)

’جاتک‘ بدھ کے ”پچھلے جنموں کی کہانیاں ہیں۔ بدھ راہب اور بھکشو جاتک کہانیوں کو ملک کے مختلف علاقوں میں لے گئے صرف اتنا ہی نہیں کیا بلکہ ملک سے باہر بھی لے گئے، ایران اور عراق میں بدھوں کی بستیاں آباد تھیں، جاتک کہانیاں صرف ان علاقوں میں پہنچی ہی نہیں کہ جہاں بدھ بستیاں وجود میں آئی تھیں بلکہ ان علاقوں کے ادبیات کو متاثر بھی کیا، جاتک کہانیاں دوسرے ملکوں کی کہانیوں میں اس طرح جذب ہو گئیں جیسے وہ ان ہی ملکوں کی کہانیاں ہوں۔

گوتم بدھ کے خیالات اور پیغامات کے تعلق سے جو بدھ لٹریچر سامنے آیا ہے اس کی چند بنیادی خصوصیات یہ ہیں۔

1۔ نثری خطبات(Sutta)

2۔ منظوم و منثور واعظ (Geyya)

3۔ خیالات و پیغامات کی تشریح(Veyyakarana)

4۔ گاتھائیں(Gathas)

5۔ اقوال زریں (Uda'na)
6۔ مختصر ترین جملے / ابتدائیہ "تو اس طرح بدھ نے کہا" (Itivuthaka)
7۔ جاتک (Jatakas) / بدھ کے پچھلے جنموں کی کہانیاں
8۔ معجزات کا ذکر (Abbhutadhamna)
9۔ سوال و جواب کے ذریعہ بدھ کی تعلیمات (Vedalla)

جاتک کہانیوں کا مطالعہ کرتے ہوئے کم و بیش یہ تمام خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں، نثری خطبوں کا سحر بھی ہے اور منظوم و منثور واعظ کا آہنگ بھی، مختصر ترین جملوں میں بدھ کے بنیادی خیالات و پیغامات کی تشریح بھی ہے اور گاتھاؤں کا نغمہ بھی، اقوال زریں بھی ملتے ہیں اور کہانیوں کی ابتدا اس طرح بھی ہوتی ہے "تو بدھ نے اس طرح کہا" معجزوں کا ذکر بھی ہے اور سوال و جواب کے ذریعہ سچائیوں کی پہچان کا سلسلہ بھی قائم ہے۔

'جاتکوں' کی عام تکنیک یہ ہے۔

1۔ کہانی کا تعارف (Paccuppannavatthu)
2۔ نثری کہانی (بیانیہ) (Atitavathu)
3۔ گاتھائیں (Gathas)
4۔ کہانی پر مختصر تبصرہ، گاتھاؤں کی تشریح (Veyyakarana)
5۔ ماضی کی کہانی سے خود بدھ کی وابستگی، کہانی میں بدھ کی پہچان خود بدھ کی زبان سے (Samodhana)

قدیم اور قدیم تر عوامی لوک کہانیوں میں نثر اور شاعری دونوں کا لطف ملتا ہے، نثر میں کہانی سناتے سناتے کہانی سنانے والے چند اشعار سنا دیتے ہیں، ہندوستانی ذہن نے اس انداز کو ہمیشہ پسند کیا ہے، ہندوستانی ادب میں انگنت مثالیں موجود ہیں، اشعار اور چند مصرعوں سے کہانیوں کا مفہوم زیادہ واضح ہوتا رہا ہے، دیو پریوں کی کہانیوں میں بھی یہ انداز ملتا ہے، چھوٹی بڑی حکایتوں میں بھی یہ رنگ موجود ہے، لوک کہانیوں کو سنانے کا انداز یہ رہا ہے کہ کہانی سنانے والا نثر میں کہانی سناتے سناتے اچانک گانے لگتا تھا تاکہ جو سنایا گیا ہے اس کی وضاحت ہو جائے سننے والوں کے ذہن میں بنیادی باتیں بیٹھ جائیں۔ جاتک کہانیوں میں بھی یہی انداز ہے کہانیوں کو سنانے کا یہی طریقہ عام طور پر ملتا ہے۔

جاتک کہانیوں میں حکایتیں بھی ملتی ہیں اور فوق الفطری اور دیو پریوں کی کہانیاں بھی موجود ہیں، ان کہانیوں میں جانور اور پرندے بھی دلچسپ کردار ادا کرتے ہیں۔ جاتک قصوں کا بغور مطالعہ کرتے ہوئے یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے کہ لوک قصوں کہانیوں سے ان کا تعلق گہرا ہے، بہت سی پرانی لوک کہانیاں جاتک میں شامل ہو گئی ہیں بدھ راہبوں نے اپنے اپنے علاقوں کی لوک کہانیوں میں بدھ فکر و نظر کی روشنی بھر دی ہے اور انہیں بدھ کہانیاں بنا دی ہیں، بدھ راہب مختلف علاقوں اور مختلف طبقوں سے آئے تھے، ان میں محنت کش بھی تھے، فنکار بھی، تاجر بھی، سادھو یوگی بھی اور برہمن بھی، ان کے ذریعہ سنجیدہ اور اخلاقی نکات سمجھانے والی کہانیوں کا شامل ہونا فطری تھا۔ یہ کہانیاں بدھ مزاج سے اس طرح ہم آہنگ ہو گئیں جیسے یہ صرف جاتک کہانیاں ہوں۔ جاتک کہانیوں میں بھی چھوٹی چھوٹی دلچسپ حکایتیں ہیں اور جانوروں اور پرندوں کے کردار بھی ان کے ساتھ چھوٹے چھوٹے دلچسپ واقعات بھی ملتے ہیں اور اخلاقیات کے اسباق بھی۔ میری نظر سے ایسی جاتک کہانیاں بھی گزری ہیں کہ جو طویل ہیں اور کئی چھوٹی چھوٹی کہانیوں سے مل کر مجموعی تاثر عطا کرتی ہیں۔

جاتک کہانیوں کو بدھ کے "پچھلے جنموں" کی کہانیوں سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ کہا گیا ہے کہ بدھ مختلف دور اور عہد اور مختلف جنموں میں

بودھی ستو (Bodhisattva) تھے (پالی زبان میں یہ بودھی ستا (Bodhisatta) ہے اور سنسکرت میں بودھی ستو (Bodhisttva) مفہوم ہے وہ روشن ذہن جو "انقلاب اندر شعور" کے بعد بودھی حاصل کرے گا نروان حاصل کر کے بدھ بنے گا!) گوتم سدھارتھ اس وقت تک بودھی ستو رہے جب تک کہ ان کے شعور میں انقلاب نہ آگیا اور انہوں نے نروان حاصل نہیں کر لیا، نروان حاصل کرنے کے بعد وہ بدھ ہو گئے بدھ بننے سے قبل انہوں نے جانے کتنے جنم لیے، ہر جنم میں کوئی نہ کوئی اہم واقعہ رونما ہوا اور انہوں نے بتایا کہ اس وقت وہ کس پیکر میں تھے۔ ملوتا جاتک (Maluta Jataka) میں بودھی ستو ایک درویش ہیں جو دو دوستوں کے اختلاف کو دور کر دیتے ہیں ان کے ذریعہ سچائی روشن ہو جاتی ہے، اجنناجاتک (Ajanna Jataka) میں وہ گھوڑے کی صورت نمودار ہوتے ہیں، سامودامان جاتک (Sammodamana Jataka) میں چالاک کوئل نظر آتے ہیں، ساکون جاتک (Sakuna Jatak) میں ایک ہوشیار پرندے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں پھالا جاتک (Phala Jatak) میں ایک میر کارواں کی حیثیت سے ملتے ہیں، جمبوکا جاتک (Jambuka Jataka) میں راجہ دیودت ایک گیدڑ ہے تو بودھی ستو ایک شیر، وان رہا جاتک (Vannaraha Jataka) میں وہ سچائیوں کو دیکھنے والی آنکھیں بن جاتے ہیں۔ ان کے ساتھ بعض دوسرے کرداروں کا بھی جنم ہوتا رہتا ہے مثلاً راجہ دیودت اور آنند وغیرہ کے جنم کا بھی سلسلہ قائم رہتا ہے۔ درختوں، جانوروں، پرندوں، مسافروں اور درویشوں کے قصے ذہن کو قدیم لوک قصوں کہانیوں تک پہنچا دیتے ہیں، لوک کہانیاں بھی سبق آموز ہوتی تھیں ان سے زندگی کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش ہوتی تھی، اخلاقیات کی جانب بیداری پیدا کی جاتی تھی، جاتک کہانیاں تمثیلی ہیں، ذہن کو گہرائیوں میں اتارتی ہیں اور سچائیوں سے آشنا کرتی ہیں، ہر کہانی میں بودھی ستو کا وجود زندگی کی سچائیوں کی کتاب کا ایک ورق کھولتا ہے۔ ہر کہانی کوئی بڑی بات کہہ جاتی ہے۔ جاتکوں کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ہر کہانی میں بدھ ایک انسان کی طرح محسوس ہوتے ہیں، نروان حاصل کر کے ان کے وجود میں عجیب چمک دمک پیدا ہو جاتی ہے۔

بدھ آتما روح کو نہیں مانتے تھے پھر پچھلے جنموں کا یہ سلسلہ کیا ہے پچھلے جنموں کی کہانیاں کیوں سنائی گئیں ہیں؟

اس سلسلے میں چند باتوں پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

انسان کی پیدائش کے بعد بدھ / بدھوں کے وجود کا سفر جاری رہا ہے، ہر زمانے ہر عہد میں بدھ آئے ہیں "پچھلے جنموں" کی کہانیاں دراصل بدھوں کے وجود کے سفر کی کہانیاں ہیں، یہ روشنی کا سفر ہے یہ نور کا سفر ہے ہر دور ہر عہد میں سچائیوں کو روشن کرنے والی اور بڑی چھوٹی باتوں کی گرہیں کھولنے والی، تاریکیوں میں روشنی پھیلانے والی توانائی یا انرجی کا سفر ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ سدھارتھ گوتم پہلے بدھ نہیں تھے۔ ڈاکٹر وی اسمتھ (Dr. Vincent Smita) کی تحقیق بیس برس پرانی ہو چکی ہے، ڈاکٹر اسمتھ نے گزرے ہوئے بدھوں پر کام کیا ہے۔ گاتھاؤں کا مطالعہ کرنے کے بعد انہوں نے 28 بدھوں کا صرف ذکر ہی نہیں کیا بلکہ ان کے نام بھی دیے ہیں۔ انسان کی پیدائش کے بعد ہی ستیہ دھرم (بدھ ازم کو بھی ستیہ دھرم کہتے ہیں) کا ایک سلسلہ قائم رہا ہے اور جانے کتنے بدھ آتے رہے ہیں۔ جاتک کہانیوں سے یہ واضح ہوتا ہے کہ گوتم سدھارتھ پہلے بدھ نہیں تھے، ان سے پہلے جانے کتنے بدھ آئے ہیں۔

بعض محققین کہتے ہیں کہ پالی زبان کے گہرے مطالعے ہی سے یہ سچائی سامنے آئے گی کہ قدیم ادب میں کتنے اور کیسے کیسے بدھوں کا ذکر ہے۔ پچھلے بدھوں کا وجود فکشن نہیں البتہ جاتک کہانیوں کی صورت میں جو "فکشن" حاصل ہوا ہے اس کے ذریعہ پچھلے بدھوں کے وجود کی پہچان ہوتی ہے۔ اشوک نے کنک منی کا جو استوپ بنوایا تھا اس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ بھی نروان حاصل کیے ہوئے ایک بدھ کی یاد میں بنوایا گیا استوپ ہے، کنک منی نے گوتم سدھارتھ سے بہت پہلے جنم لیا تھا بدھ میتر (Maitreya Buddh) کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ گوتم بدھ نے پیش گوئی کی تھی کہ میرے بعد ایک اور بدھ آئے گا اور اس کا نام ہوگا میتر بدھ (حبیب خدا) ہمیں اس بات کا علم ہے کہ بدھ ازم میں دو واضح مت ہیں ایک "ہی

نیان“ (Hinayana) اور دوسرا ’ماہیان‘ (Mahayana) پالی لٹریچر میں گوتم بدھ ایک عام انسان کی طرح ملتے ہیں جن کا روشن دل و دماغ زندگی کی سچائیوں کو سمجھتا ہے ہی نیان (Hinayana) مت نے انہیں فوق الفطری طاقت بخش دی ہے ان کے جانے کتنے معجزوں کا ذکر ہونے لگا۔ گوتم بدھ کو انسان سے کہیں اوپر درجہ دیا ’سوپر ہیومن (Super Human)‘ (Lokottana) ہستی سے تعبیر کیا۔ ”ماہیان“ (Mahayana) مت نے انہیں انتہائی بلند درجہ دینے کے باوجود یہ کہا کہ جب سے دنیا قائم ہوئی ہے لاکھوں بدھ اس دھرتی پر آئے ہیں اور ان کے ساتھ لاکھوں بودھی ستو بھی پیدا ہوئے ہیں۔ پھر آہستہ آہستہ بدھ کی عبادت شروع ہو گئی اور ایک بڑی مائیتھولوجی (Mythology) تیار ہو گئی۔ کہا گیا جب گوتم بدھ کو نروان حاصل ہوا اس وقت ان کے گرد بارہ ہزار راہب، بتیس ہزار بودھی ستو اور لاکھوں بدھوں کی روحیں موجود تھیں۔

اردو زبان میں جاتک کہانیوں کا ترجمہ ہونا چاہئے، جدید ہندوستانی عوامی زبان کی حیثیت سے اردو کا تعلق پالی جیسی ہندوستانی عوامی زبان سے یقیناً ہوگا اس سر چشمہ سے وہ عوامی زبانیں فیض یاب ہوتی رہی ہیں کہ جن کی کوکھ سے اردو نے جنم لیا ہے۔ جاتک کہانیاں، جو ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سر چشمہ ہے ان کی خصوصیات مثلاً قصہ پن، کردار نگاری، تمثیلی انداز، مکالمہ نگاری، اختصار کا حسن، زندگی کی توانائی اور جوہر کی پیشکش وغیرہ پر غور کرنے کی ضرورت ہے، یہ کہانیاں ایک بڑی تہذیبی اور تمدنی میراث کی حیثیت رکھتی ہیں۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سر چشمہ

اسطور / دیومالا

- ہندوستانی دیو مالا بھی اس ملک کے قصوں کا ایک بڑا سرچشمہ ہے۔ جاتکوں اور پرانوں کی طرح اسطور کی جڑیں بھی لوک کہانیوں کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ انسانی جذبات اور احساسات معصوم خیالات اور ہلکے گہرے تصورات کو لیے اسطور کا دامن پھیلا اور وسیع ہوا ہے۔ ابتدائی فلسفیانہ مزاج اور فلسفیانہ آہنگ نے عوامی عقیدوں کو تقویت بخشی ہے، ان میں نئی معنویت پیدا کی ہے۔ خوف، حیرت اور محبت کی انگنت تصویریں سامنے آئی ہیں۔ ہندوستانی قصوں اور کہانیوں کے پس منظر میں بدھ، جین اور ہندو دیومالاؤں کا کردار بہت اہم رہا ہے۔ کائنات، انسان اور زندگی کے تعلق سے جو سوالات معصوم ذہنوں میں ابھرے انہیں طرح طرح سے سمجھنے کی کوشش ہوئی ان سوالوں کے جواب کے لیے تخلیقی تخیل شدت سے متحرک ہوا اور پیکر تراشی کا عمل شروع ہوا اور پیکروں نے زندہ کرداروں کی صورتیں اختیار کرنا شروع کیں۔ مختلف واقعات نے ان کے گرد گھیرا ڈالا اور خود یہ کردار مختلف نوعیت کے واقعات پیدا کرنے لگے، ایسے واقعات کہ جن میں زندگی اور کائنات کو سمجھنے کو کوشش بھی تھی اور تحیر، خوف محبت اور نفرت کے جذبے بھی حد درجہ متحرک تھے۔ ہندوستانی اسطور کا مطالعہ کرتے ہوئے ابتدا سے زندگی کے جشن کی تصویریں ابھرتی نظر آتی ہیں۔ جس بنیادی تصویر کی پہچان ابتداء سے آخر تک ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ خالق کائنات نے انسان اور جانوروں، پرندوں اور کیڑے مکوڑوں میں ”دھرم“ اور ’ادھرم‘ (adharma) دونوں کو جذب کیا ہے۔ یہ سچے بھی ہیں اور جھوٹے بھی، مہربان بھی ہیں اور بے رحم بھی، یہ فائدہ پہنچانے والے بھی ہیں اور نقصان پہنچانے والے بھی۔ ’دیومالاؤں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات بار بار سامنے آتی ہے کہ انتشار (chaos) اور تباہی کے بعد ہی تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے۔ ’دھرم‘ اور ’ادھرم‘ اور انتشار اور تخلیقی اور نئے تخلیقی عمل پر غور کرتے جایئے تو قدروں کی اہمیت کا احساس ہوتا جائے گا۔ اسطوری قصوں کہانیوں میں قدروں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ہر نیا تخلیقی عمل قدروں کی نئی تشکیل ہی کا عمل ہے۔ اقدار کی قدر و قیمت سمجھانے کے لیے علامتوں کی تخلیق کا ایک طویل سلسلہ قائم ہے، قدروں کے تئیں بیداری اور علامتوں کی تخلیق کی وجہ سے اسطوری قصوں کہانیوں میں جو انرجی یا توانائی پیدا ہوئی اس کا سفر اس طرح جاری رہا کہ ملک کے مختلف علاقوں کے افسانوں میں نئی زندگی آگئی۔

ہندو دیومالا کشمکش اور تصادم، شکست و ریخت کے مناظر اور ترتیب و تنظیم اور جشن زندگی کا ایک بڑا تہہ دار اور معنی خیز ڈراما پیش کرتی ہے۔ کرداروں اور واقعات کی کشمکش کی انگنت کہانیاں ہیں ساتھ ہی ایسے مناظر بھی ابھرتے ہیں کہ جہاں زبردست تصادم کے بعد انتشار پیدا ہوتا ہے اور اس کے بعد زندگی جیسے گم ہو جاتی ہے اور پھر تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے اور زندگی ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہونے لگتی ہے، تخلیق کا نیا عمل یا تخلیق کا نیا سلسلہ قدروں کی نئی تشکیل کا سلسلہ اور عمل ہوتا ہے۔ تخلیق کے نئے عمل اور اس کے نئے سلسلے کا ہی نتیجہ ہے کہ تاریکی اور روشنی دو حصوں میں تقسیم ہو گئی آسمان اور زمین ایک دوسرے سے علاحدہ ہو گئے ایک ہی وجود کے دو حصے ہوئے تو مرد اور عورت کے پیکر ابھرے۔

دیومالا کا انتشار (Chaos) زندگی کے لیے ایک بڑا چیلنج بن جاتا ہے، زندگی خطرے میں پڑ جاتی ہے، زندگی کی نئی ترتیب اور تشکیل کے لیے اشیاء و عناصر کو تقسیم کرنا ضروری بن جاتا ہے ”پہلے انسان کو بھی تقسیم کیا گیا تھا پھر انسانی نسل نے جنم لیا اور اس کا تسلسل قائم رہا۔ ایک اساطیر (رگ وید) میں پرش کے ایک ہزار سر ہیں، ہزاروں آنکھیں اور ہزاروں پر ہیں پوری دھرتی اس کے قدموں کے نیچے ہے۔ دیوتا اس پہلے پرش کو

تقسیم کرتے ہیں تو موسم گرما موسم سرما اور موسم بہار کا جنم ہوتا ہے اور انسان پیدا ہوتا ہے جو زندگی میں بہار و خزاں دونوں کے تجربے حاصل کرتا ہے۔ پہلے پرش کے منھ سے برہمن جنم لیتے ہیں اس کے بازو کٹتے ہیں تو سورما اور بہادر پیدا ہوتے ہیں اس کے ہزاروں پاؤں سے خدمت کرنے والوں کی پیدائش ہوتی ہے۔ اس کے دماغ سے چاند اس کی آنکھوں سے سورج، حلق سے اندرا اور اگنی، سانس سے ہوا کا جنم ہوتا ہے۔ اس کی ناف سے فضائیں خلق ہوتی ہیں۔ زمین کا جنم پرش کے پاؤں سے ہوتا ہے اور کان سے آسمان پیدا ہوتے ہیں اس طرح دنیا وجود میں آئی ہے۔ اسی طرح کی تقسیم اس وقت ہوتی ہے جب وشنو "ستی" کو تیر سے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتے ہیں (دیوی بھگوت پران) اور "ستی" کے جسم کے حصے مختلف مقامات پر گرتے ہیں اور ہر مقام پر "ستی" ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہو کر کہتی ہے جس نے شیو کی عبادت کی وہ کبھی اپنے مقاصد میں ناکام نہ ہوگا۔ "ستی" کے ہر انگ میں "ماں" کا وجود ہے۔ ہندو دیومالا میں انتشار کو ختم کرنے اور زندگی کی نئی ترتیب اور تشکیل کے قصوں میں انسان اور اشیاء و عناصر کی توانائی کی تقسیم کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یہ کہانیاں موسم بہار اور موسم خزاں کے تجربوں کو لیے عمدہ اور نفیس اقدار کی اہمیت پر زور دیتی ہیں۔ "مہابھارت" کہ جس میں ایک لاکھ سے زیادہ اشعار ہیں اور اٹھارہ "مہاپران" ہندو دیومالا کو سمجھنے اور جاننے کے عمدہ ذرائع ہیں۔ اسطوری قصوں کہانیوں کے ذریعہ کائنات کے اسٹیج پر جو تمثیل اور ڈرامے پیش ہوئے ہیں۔ وہ اپنی قدامت کی وجہ سے بھی دنیا میں اعلیٰ مقام رکھتے ہیں زندگی کو طرح طرح سے سمجھاتے اور رمزیت لیے یہ ڈرامے غیر معمولی حیثیت کے مالک ہیں۔

رگ وید (1200ق م) اتھر وید (900ق م) برہمن (900ق م۔ 700ق م) اپنشد (700ق م) نرکتا (500ق م) برہد دیوتا (450ق م) مہابھارت (300ق م۔ 300ء) رامائن (200ق م۔ 200ء) 'اگنی پران' (850ء) بھگوت پران (950ء) بھوشیہ پران (500ء۔ 1200ء) 'برہم پران' (900-1350ء) برہم انڈ پران (350ء۔ 950ء) دیو پران (550ء۔ 650ء) گرودا پران (900ء) کالیکا پران (1350ء) مارکنڈے پران (250ء) نارسمہہ پران (400ء۔ 500ء) پدم پران (750ء) سکند پران (700ء-1250ء) وامن پران (450ء۔ 900) وایو پران (350ء) وشنو پران (450ء) یہ سب مل کر ہندو اسطوری قصوں کہانیوں کا ایک بہت بڑا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ ہندوستان کے قصوں کہانیوں کو طرح طرح سے متاثر کرتے ہیں، کردار، واقعات، سحر انگیز فضا نگاری سب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بہت سی کہانیاں ایسی ہیں ہیں جن میں دیوتا انسانوں کی طرح جیتے اور مرتے ہیں، مرنے کے بعد پھر زندگی حاصل کر لیتے ہیں ان کے تجربے اور بنیادی مسائل عام انسانوں جیسے ہوتے ہیں۔ ہندوستانی قصوں اور کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ایسے دیوتاؤں سے ملتے جلتے مختلف قسم کے آرکی ٹائپل (archetypal) کردار بھی نظر آئیں گے۔ ہندوستان کی قدیم کہانیوں پر گہری نظر رکھی جائے تو جانے کتنے پھیلے ہوئے مابعد الطبیعاتی اصول، علامتی سچائیاں اور حیرت انگیز واقعات ملیں گے۔ یہ سب اسطور یا دیومالا کی دین ہیں۔ لوک کہانیوں سے بہت سے تجربوں اور پیکروں کا جو سفر شروع ہوا وہ دیومالا میں جذب ہو گیا، دیومالا نے ان کہانیوں، تجربوں اور پیکروں کو نئی نئی صورتیں عطا کیں، یہ بھی ہوا کہ بہت سی ملتی جلتی کہانیوں کے مفاہیم یکساں نہ رہے مختلف مفاہیم پیدا ہو گئے، دیومالا کی علامتوں نے مختلف انداز اور مختلف مفاہیم کے ساتھ ہندوستانی قصوں کہانیوں کو متاثر کیا ہے۔

دیومالاؤں میں عورتوں کو بڑی اہمیت دی گئی، اس کی تخلیق سے جو کہانی اپنشدوں سے شروع ہوئی ہے وہ دیوی اور ماں کے روپ تک پہنچی ہے۔ اس کے جانے کتنے روپ اور پیکر ہیں، ہندوستانی قصوں کہانیوں پر ان پیکروں کے گہرے اثرات ہوئے ہیں۔ ایک اپنشد (Brhadaranyaka) میں یہ کہانی ملتی ہے کہ ابتدا میں انسان (پرش) کی صورت میں صرف 'آتم' (روح) تھی پرش نے ہر جانب دیکھا اس کے سوا کوئی موجود نہ تھا، وہ چیخ پڑا "میں ہوں! صرف میں!

پھر وہ خوفزدہ ہوا، وہ تھا اور اس کی تنہائی تھی، اپنی تنہائی کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے وہ خوفزدہ ہو گیا۔ اس کے بعد پھر خیال آیا جب

صرف میں ہوں تو خوف کس بات کا؟ کوئی اور ہے نہیں، خوف جاتا رہا، اس کا احساس جمال متحرک ہوا، چاہت بیدار ہوئی اور وہ حصوں میں تقسیم ہو گیا اس کے سامنے ایک عورت کھڑی تھی دونوں ایک دوسرے کی جانب بڑھے اور ایک دوسرے میں جذب ہو گئے، وجود کی خوشبو کی تقسیم ایسی تھی کہ جب تک ایک دوسرے سے مل نہ جاتے "عظیم خوشبو" حاصل ہی نہیں ہوتی۔ پھر ہندو دیومالا میں عورتوں کے جانے کتنے اور کیسے کیسے کردار شامل ہونے لگے۔ ماں کے پیکر نے قصوں کہانیوں کو طرح طرح سے متاثر کرنا شروع کیا، ماں اپنی مخصوص قدروں کے ساتھ مختلف صورتوں میں نظر آنے لگی، لکشمی اور سرسوتی کے ساتھ کالی کا پیکر بھی ابھرا۔ درگا دس کروڑ رتھوں پر سوار نظر آئی کہ جن میں انگنت ہاتھی اور گھوڑے جتے ہوئے ہیں۔ بھیانک عفریت کے سامنے پاروتی کے ایک ہزار بازو نکل کر عمل کرنے لگتے ہیں۔ ہر بازو کی اپنی خصوصیت ہے ہر خصوصیت کا ایک نام ہے۔ درگا کی دس صورتیں ہیں ہر صورت نے خاص تصورات واقدار کا احساس دلایا ہے۔ عورت کے انگنت روپ کا ایک طویل سلسلہ جاری رہا ہے، اسطور نے ہر روپ میں نئی معنویت پیدا کر دی جس کی وجہ سے عورت کے کردار اور اس کی نفسیات کے انگنت پہلو سامنے آتے گئے قدیم قصوں کہانیوں نے ان کے اثرات قبول کیے۔ ممتا کے رس سے سرشار عورتیں بھی ملیں اور سیکس کے پیکر بھی ملے۔ ایک اسطوری کہانی ہے کہ جس میں برہما ایک سیاہ فام عورت کی تخلیق کرتے ہیں جو موت کی دیوی ہے۔ عوررت کے تعلق سے دیومالا کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ پرش اور دیوتاؤں کی کشمکش میں دیوتا کبھی خوبصورت عورتوں کو خلق کر کے پرش کو گمراہ کرتے ہیں اور کبھی بدصورت نسوانی چہروں سے پرش میں خوف پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مہابھارت میں بھشم یودھسٹر کو سیاہ فام موت کی دیوی کی کہانی سناتے ہیں کہتے ہیں کہ برہما نے ایک سیاہ فام موت کی دیوی کو خلق کیا۔ وہ تلوار کی دھار کی طرح تیز اور آگ سے زیادہ گرم تھی۔ وہ زہر تھی، ناگن تھی، دیوتا بھی اسے دیکھ کر پریشان ہو گئے۔ یہ سب برہما کے پاس گئے پوچھا آپ نے ایسا کیوں کیا ہے، اسے ختم کرنا ضروری ہے۔ برہما نے اس سیاہ فام موت کی دیوی کو حکم دیا کہ وہ تمام انسانوں کو ختم کر دے۔ وہ عورت سر جھکائے خاموش کھڑی رہی، برہما نے ایک بار پھر کہا، وہ اسی طرح کھڑی رہی، اب برہما کو زیادہ غصہ آگیا کہا میں نے تمہیں صرف اسی کام کے لیے خلق کیا ہے تمہیں یہ کام کرنا ہے۔ اس سیاہ فام عورت نے کہا "اے دیوتاؤں کے دیوتا، آپ نے مجھے موت کی دیوی کی صورت میں پیدا کیا ہے لیکن میں یہ کام کرنا نہیں چاہتی اس خوبصورت دنیا میں کہ جہاں انسان زندگی کی نعمتیں حاصل کر رہا ہے اپنی زندگی کو طرح طرح سے سنوار رہا ہے میں تباہی کا پیغام لے کر نہیں جا سکتی، معصوم انسانوں کا بھلا قصور کیا ہے کہ میں موت بن کر ان کی زندگی چھین لوں؟ برہما کا حکم تھا اس لیے موت کی اس سیاہ فام دیوی نے انسانوں کی زندگی چھین لی۔ پھر اس کے بعد سوم رس کی مدد سے انسان نے پھر جنم لیا اور ایک نسل کے بعد دوسری نسل کا سفر جاری رہا۔ یہاں غور کرنے کی ایک بات یہ بھی ہے کہ موت ہمیشہ 'یاما' (Yama) کی صورت ملتی رہی ہے یعنی مرد کے پیکر میں یہاں عورت کے پیکر میں آئی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جب انسان عمدہ اور اعلیٰ قدروں کی شکست و ریخت میں شریک ہو جاتا ہے تو تباہی اور بربادی تقدیر بن جاتی ہے جب ایک دنیا ختم ہو جاتی ہے تو دوسری دنیا کی تنظیم شروع ہو جاتی ہے انسان ایک بڑے بھیانک تجربے سے گزر کر نئی زندگی اور نئی دنیا کا قدرداں بن جاتا ہے۔ اچھی اور بری قدروں کے تصادم کی کہانیاں دیومالاؤں میں بکھری ہوئی ہیں۔

ہندو دیومالا میں عورت کی توانائی کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ پراکرتی کائنات کی تخلیق میں جو حصہ لیتی ہے اس کے مقابلے میں دیوتا زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ پراکرتی ہی پرش کو زندہ کرتی ہے اس میں تحرک پیدا کرتی ہے۔ شیو اس وقت تک شو یعنی مردہ جسم ہے جب تک کہ نسوانی قوت اس میں زندگی پیدا نہیں کرتی۔ یہی پراکرتی، ستی اور ہمالیہ کی بیٹی پاروتی کی صورت اختیار کرتی ہے۔ بری قدروں کی تباہی کے لیے درگا کو جانے کتنے جنم لینے پڑتے ہیں، درگا کی طاقت توانائی یا انرجی کو اسطور میں جس طرح سمجھایا گیا ہے اس کی مثال دنیا کی دیومالا میں کہیں نہیں ملتی۔ عفریتوں سے مقابلہ کرنے کے لیے اس کے پاس جتنے رتھ، گھوڑے، ہاتھی وغیرہ ہیں ان سے طاقت کا اندازہ ہوتا ہے ساتھ ہی اس کی ایک آواز پر جتنی طاقتیں قریب

آجاتی ہیں ان کی تصویر حد درجہ حیرت انگیز ہے۔ غصے سے گرم اشیاء و عناصر، موت پر غم پانے والی توانائی، دور تک پھیلے ہوئے مضبوط ہاتھ، حد درجہ تیز ناخن والے پیکر جو اپنے ناخنوں سے عفریتوں کا گوشت نوچ لیتے ہیں، ایسے پیکر جو پہاڑوں کی مانند مضبوط ہیں جن کے دانت لمبے لمبے ہیں جن کی آنکھوں سے شعلے نکلتے رہتے ہیں، جنہیں دیکھ کر چاند سورج تلملانے لگتے ہیں جن کے چہرے کبھی شیر کی طرح نظر آتے ہیں اور کبھی جنگلی سور کی طرح۔ اندازہ کیجئے بری قدروں کی تباہی اور اچھی قدروں کی تنظیم کے لیے نسوانی توانائی کو کتنی اہمیت دی گئی ہے۔ درگا کی دس صورتوں کو بہت نمایاں کیا گیا ہے، کالی بھی درگا ہی کی ایک صورت ہے اور کالی کی بھی کئی صورتیں ہیں، ہندو دیومالا میں عورت کی توانائی کی اہمیت کا احساس شدت سے ہوا تو بدھ دیومالا میں 'تارا' وجود میں آگئی۔

’عورت کے پیکر سے وابستہ جو کہانیاں ہیں ان کے بڑے دور رس اثرات ہوئے ہیں ہندوستانی قصوں کہانیوں نے ان سے مسلسل مختلف قسم کے رس حاصل کیے ہیں۔

’برہما‘ شیو اور وشنو ہندو دیومالا کی تین بڑی معنی خیز علامتیں ہیں۔ ایک (برہما) خالق ہے، دوسرا (وشنو) خلق اشیاء و عناصر کا محافظ ہے اور تیسرا (شیو) تمام اشیاء و عناصر کو توڑ دیتا ہے۔

ان کی جانے کتنی کہانیاں ہیں جو صدیوں صدیوں سے سفر کر رہی ہیں اور تخلیقی ذہن کو طرح طرح سے متاثر کر رہی ہیں۔ برہما سرخ پیکر اور چار چہروں کے ساتھ ملتے ہیں، سرخ غالباً اس لیے ہیں کہ وہ خالق ہیں، تخلیق کا سرچشمہ ہیں، چار صورتیں یا چہرے اس لیے کہ عابد یہ سمجھ لے کہ چاروں وید ان کے چار منہ سے نکلے ہیں ان کی عبادت نہیں ہوتی۔ وشنو کا پیکر سیاہ ہے۔ ان کے چار ہاتھ ہیں۔ سمندر کی سطح پر ابھرے تھے، گرور ان کی سواری ہے کہ جو نصف پرندہ اور نصف انسان ہے شیو کے پانچ چہرے اور چار بازو ہیں، بیل ان کی سواری ہے۔ برہما خلق کرتے جاتے ہیں وشنو زندگی کی حفاظت کرنے میں مصروف رہتے ہیں اور شیو شکست و ریخت پسند کرتے ہیں کائنات کے ٹوٹ جانے کے بعد تخلیق کا سلسلہ پھر جاری رہتا ہے تحفظ کے لیے وشنو موجود رہتے ہیں اور شیو کا عمل بھی جاری رہتا ہے، زندگی کا یہ چکر جاری ہے جاری رہے گا، تخلیق کا عمل کبھی رکے گا نہیں، ”پدما پران“ میں ایک بہت دلچسپ تمثیل ہے، ہوا یوں کہ بھرگو رشی کے پاس دوسرے کئی رشی آئے اور ان سے گزارش کی کہ وہ وشنو، برہما اور شیو کے پاس جائیں اور یہ دیکھیں کہ ان میں کون سب سے زیادہ خوبیوں کا مالک ہے۔ بھرگو رشی اسی وقت ہوا پر سوار کیلاش کی جانب روانہ ہو گئے۔ برہما کے پاس پہنچے تو شدت سے محسوس کیا کہ برہما حد درجہ مغرور ہیں اتنے بڑے رشی کو دیکھ کر کھڑے ہو کر استقبال بھی نہیں کیا۔ ان کے گرد بہت سے دیوتا بیٹھے تھے اور وہ خود کنول کے ایک خوبصورت پیکر کے اندر تھے۔ بھرگو رشی کے مطابق انہیں کھڑے ہو کر استقبال کرنا چاہئے تھا انہیں چاہئے تھا کہ وہ کوئی خوبصورت تقریر کرتے، بھرگو جیسے رشی کی عظمت سمجھاتے، بھرگو رشی نے برہما کو شراپ دیا کہا تم بہت مغرور ہو، تم نے مجھے عزت نہیں دی لہٰذا تم کبھی پوجے نہیں جاؤ گے کوئی تمہاری عبادت نہیں کرے گا۔ اور ہوا ایسا ہی، برہما کی عبادت نہیں ہوتی، اس کے بعد بھرگو رشی پہنچے شیو کے پاس کیا دیکھتے ہیں سامنے 'نندنی' بیٹھا ہے پوچھا شیو کہاں ہیں نندنی نے جواب دیا ”آپ اس وقت شیو سے نہیں مل سکتے وہ دیوی کے ساتھ عشق و محبت کی دنیا میں ڈوبے ہوئے ہیں، میں آپ کو اندر جانے نہیں دوں گا“ یہ سنتے ہی بھرگو رشی کو غصہ آگیا اور انہوں نے فوراً شراپ دے دیا ”اے شیو تم اسی طرح عیش و عشرت کی زندگی میں گم رہو گے، تمہاری اور تمہاری دیوی کی پہچان 'لنگ' اور 'یونی' سے ہوتی رہے گی لہٰذا تمہاری عبادت نہیں ہو گی تمہارے لنگ ہی کی عبادت ہو گی اور یہی ہوا۔ بھرگو رشی وشنو کے پاس آئے، وشنو دودھ کے سمندر کے اوپر لیٹے ہوئے تھے اور لکشمی ان کے پاؤں کو داب رہی تھیں۔ بھرگو رشی پر نظر پڑتے ہی دونوں کھڑے ہو گئے، ہاتھ جوڑ کر ان کا استقبال کیا، بھرگو رشی خوش ہو گئے اور آشرواد دیا کہ اے وشنو تیری عبادت ایک دنیا کرے گی اور وہی ہوا!

یہ ایک غیر معمولی علامتی تمثیل کہانی یا ڈراما ہے۔ زندگی کے تین پہلوؤں کی تین بڑے دیوتاؤں کے مزاج اور عمل کے پیش نظر ابھارا گیا ہے۔ ایک جانب غرور ہے دوسری جانب لذت آمیز زندگی اور تیسری جانب نفیس قدروں کا گہوارہ۔

ہندو دیومالا کی ایک اور بڑی خصوصیت پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے، یہ خصوصیت ہے انسان کی عظمت کا احساس! یونانی اور مصری صنمیات میں دیوتا آسمانوں سے اتر کر انسان کی زندگی میں الجھنیں پیدا کرتے ہیں وہ انسان کے قد کو اتنا بڑا دیکھنا نہیں چاہتے کہ آسمانوں پر انہیں تکلیف پہنچے۔ نیچے اترتے ہیں اور انسان کی زندگی میں نئی نئی الجھنیں پیدا کرتے ہیں اور پھر اپنی طاقت کا احساس دلاتے ہیں یہ بتاتے ہیں کہ ان کی قوت اور توانائی کے سامنے انسان کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ ہندوستانی دیومالا میں اس کے برعکس انسان اپنی طاقت اور توانائی سے آسمانوں پر ہلچل پیدا کرتا رہتا ہے۔ دیوتا اس سے گھبراتے ہیں اس کے علم سے متاثر ہوتے ہیں، انسان اور خصوصاً رشی منیوں کا احترام کرنا جانتے ہیں، انسان کی عظمت کا جو احساس ہندو دیومالا میں ملتا ہے وہ دنیا کے کسی دیومالا میں نظر نہیں آتا۔ یہاں تو دیوتا بھی انسان کے ساتھ مل کر متھن کرتے نظر آتے ہیں تاکہ زندگی زیادہ سے زیادہ خوبصورت بنے۔

ہندو دیومالا نے ہندوستانی قصوں کہانیوں کو قدروں کے تصادم کا احساس بخشا ہے، دیوتاؤں (اچھی اقدار) اور عفریتوں (بری اقدار) کی کشمکش میں خوبصورت اور نفیس قدروں کی جیت یا فتح کو اہمیت دی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہندو مالا کی بنیاد ہی اس تصادم اور کشمکش پر ہے۔

اسی طرح اس دیومالا نے علامتوں، پیکروں اور اشاروں کی ایک بڑی دنیا بخش دی ہے، ایک پھیلی ہوئی گہری اور معنی خیز دنیا۔ 'اگنی، رودر، لنگ، وایو، آکاش، پاتال،، گنگا، مچھلی، درخت، غار، جنگل، درخت، پودے پھول، یہ سب معنی خیز علامت پیکر اور اشارے بن کر سامنے آتے رہے ہیں۔ ہندوستان کی قدیم کہانیوں اور داستانوں نے مختلف انداز سے انہیں اپنایا ہے۔

ہندو دیومالا نے کرداروں کی ایک عجیب و غریب کائنات بخش دی ہے، ان کی نفسیات اجاگر کی ہے۔ ان کے عمل اور رد عمل کے ساتھ انگنت قصے سنائے ہیں، مختلف طبقوں کے کرداروں نے قصوں میں نہ جانے کتنے دلچسپ پر اسرار، روشن اور واضح پہلو پیدا کر دیے ہیں۔

دیومالا کے قصوں کہانیوں کا یہ کارنامہ بھی کم اہم نہیں ہے کہ زندگی کے تسلسل کا احساس ہر وقت ملتا رہتا ہے، شکست و ریخت کے بعد ایک نئی زندگی کی تشکیل ہوتی رہتی ہے، موت بھی زندگی کو چھین نہیں سکتی، موت آتی ہے صرف اس لیے کہ ایک نئی زندگی حاصل ہو جائے۔

ہندو دیومالا نے انگنت واقعات و قصص میں انسان کی عظمت کا احساس دلایا ہے، انسان کا قد دیوتاؤں سے بھی بلند نظر آنے لگتا ہے۔

دیومالا نے ماحول کی پیشکش اور فضا نگاری کا بھی شعور عطا کیا ہے۔ ہندوستانی قصوں کہانیوں قدیم داستانوں میں جو ماحول اور فضائیں ملتی ہیں وہ صنمیاتی ماحول اور فضاؤں سے بہت قریب ہیں، ابتدائی داستانوں اور حکایتوں نے اس خصوصیت کو شدت سے قبول کیا ہے۔

'مہابھارت اور پرانوں خصوصاً اگنی پران، پدم پران اور بھگوت پران سے متاثر ہو کر سنسکرت میں منظوم و منثور قصے لکھے گئے، فکشن کی بعض خصوصیتوں کو لیے ایپک کے نمونے سامنے آئے۔ 'اوتار رس' لیے جانے کتنے بہادر ہیرو پیدا ہوئے، ایک قدیم کہانی میں انسان برہما کے منہ سے ویدوں کو چرا لیتا ہے برہما سوئے رہتے ہیں خبر ہی نہیں ہوتی کہ انسان ان کے منہ سے ویدوں کو چھین لے گیا ہے۔ پرانی داستانوں میں سفر کی جو کہانیاں پیش ہوئی ہیں ان پر دیومالا کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں طلسمی اور پر اسرار داستانوں اور قصوں میں صورتیں تبدیل کرنے کا عمل صنمیات ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ کہانیوں کے ابتدائی فنکاروں نے داستان لکھتے ہوئے دیومالا کی پر اسراریت کو مختلف انداز سے قبول کیا ہے۔ دیومالا کی رومانیت نے کہانی کاروں اور داستاں نگاروں کو طرح طرح سے متاثر کیا ہے، سمندر کا سفر ہو یا آسمانوں کا یا پاتال کا، اسطوری فضائیں اور اسطوری ماحول کی پہچان ہوتی رہتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سنسکرت اور ملیالم کی ابتدائی کہانیوں پر دیومالا کے بڑے گہرے اثرات ہیں، کالیداس کی شکنتلا، چاہے جہاں

سے بھی آئی ہو اس تخلیقی فنکار نے اسے اپنی دیو مالا کی صورت دے دی ہے۔ میگھ دوت، کا ہر منظر ایک کہانی پیش کرتا ہے اور ہر کہانی اسطوری رنگ لیے ہوئی ہے میگھ دوت، بھی کالیداس کی اپنی دیو مالا ہے۔ جن حضرات کو 'برہت کتھا' کی خبر ہے وہ جانتے ہیں کہ ہندوستانی فکشن میں اس کا یہ ناول کی کیا اہمیت ہے۔ 'برہت کتھا' پر ہندوستانی دیو مالا کا بڑا گہرا اثر ہے۔ کہا جاتا ہے کہ برہت کتھا کا رشتہ پالی زبان و ادب سے بڑا گہرا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ پالی زبان و ادب میں ایسی بہت سی کہانیاں اور داستانیں لکھی گئی ہیں کہ جن پر دیو مالا کے گہرے اثرات ہیں اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ پالی اور دوسری قدیم زبانوں کے ادب اور خصوصاً فکشن نے دیو مالا کو بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔ دیو مالا کی جانے کتنی کہانیاں لوک ادبیات کی دین ہیں اور لوک ادبیات سے نکل کر یہ کہانیاں پالی، سنسکرت، ملیالم اور دوسری زبانوں میں پہنچی ہیں۔ جاتک کہانیاں ہندوستانی دیو مالا میں جذب ہوئی ہیں۔

ابتدا میں کتھا (کہانی) کی پانچ قسمیں تھیں۔ ایک کا تعلق دھرم سے تھا یعنی اعلیٰ اقدار، دوسرے کا تعلق ارتھ سے یعنی دنیاوی مسائل اور آسائش اور آرام سے، زندگی کی خوبصورت لذتوں سے۔ تیسرے کا سکھ سے یعنی خوشی اور مسرتوں سے، طرح طرح کی خوشیوں اور مسرتوں اور مفلسوں کی خوشی اور دولت مندوں کی خوشی، اور چوتھی کا چکتسا سے یعنی صحت اور اچھی زندگی سے۔ پالی کہانیوں میں یہ قسمیں موجود ہیں۔ دھرم کو اہمیت دینے والی کہانیاں بدھ نظریے سے قریب ہیں۔ ارتھ سے متعلق کہانیوں میں دوسروں کی مدد کرنے کا رجحان زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ دشمنوں کو دوست بنانے کا رجحان زیادہ توجہ طلب ہے۔ اسی میں مسرت حاصل ہوتی ہے، یہ بھی بدھ ازم سے قریب تر ہے۔ سکھ کے نکتے کو ابھارنے والی کہانیاں انسان اور اشیاء و عناصر کی محبت پر زور دیتی ہیں چکتسا (صحت) کے رمز کو سمجھانے والے قصے ذہن کو نروان کی منزل تک پہنچاتے ہیں۔ سری لنکا میں پالی زبان میں بہت سی ایسی کتھائیں لکھی گئی ہیں کہ جن میں ان قسموں کی پہچان ہوتی ہے۔ قدیم قصوں کہانیوں اور کاویہ کتھا کا مطالعہ ہوگا تو بہت سی نئی سچائیاں اجاگر ہوں گی۔

اسطور / دیو مالا ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ ہے۔ اس کے ساتھ یہ بھی ایک بڑی سچائی ہے کہ قدیم قصوں کہانیوں، داستانوں، حکایتوں، لوک قصوں، کہانیوں، گیتوں اور جاتک کتھاؤں اور کاویہ کتھاؤں نے دیو مالا / اسطور کو بھی بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ

پران

● عرصہ ہوا ابوریحان محمد ابن احمد البرونی (پیدائش 973ء) کی معروف تصنیف ”کتاب الہند“ سے اس بات کا علم ہوا تھا کہ پرانوں کی تعداد اٹھارہ ہے۔ کتاب الہند کا انگریزی ترجمہ نظر سے گزرا تھا(1) تب سے پرانوں کی تلاش میں تھا آہستہ آہستہ انگریزی زبان میں مجھے اٹھارہ پران مل گئے۔ انہیں پڑھتے ہوئے اس سچائی کا احساس ہوا کہ پران (Puranas) ہندوستانی قصوں کہانیوں کے ایک قدیم سرچشمے کی خبر دیتے ہیں۔

’پران‘ کے معنی ہیں ’پرانا‘ قدیم مفہوم ہے ”پرانی کہانی“ !(Purana makhyanam) پرانوں کی جڑیں ہندوستان کی قدیم تاریخ اور سماج میں پیوست ہیں، لوک کتھاؤں کہانیوں سے ان کا سفر شروع ہوا تو دیومالا کی منزل آئی اور پھر ادبیات کی منزل! قدیم اور قدیم تر مذہبی خیالات اور تجربات نے انہیں اپنا رنگ و آہنگ بخشا، تخیلی واقعات و کردار کو ایسا تحرک عطا کیا کہ وہ زندہ حقیقتوں اور سچائیوں کی طرح محسوس ہونے لگے، کہانیوں سے کہانیاں، واقعات سے واقعات اور کردار سے کردار جنم لینے لگے۔ عقائد کی مضبوط گرفت میں رہنے کے باوجود عوامی احساسات و جذبات لیے پرانوں کی کہانیاں ہندوستانی قصوں کہانیوں کا سرچشمہ بن گئیں، کہانیاں سینہ بہ سینہ چلیں، دن بھر کی تھکن دور کرنے کے لیے کبھی کھیتوں میں الاؤ کے گرد بیٹھ کر سنائی جانے لگیں۔ ابتدا میں کہانی سنانے والا اہم تھا، ایک جگہ بیٹھ کر رامائن اور مہابھارت کے واقعات اور قصوں کو سنانے کا سلسلہ بھی بہت پرانا ہے، پرانوں کی کہانیاں بھی سنائی جاتی تھیں لوک کتھاؤں کا جنم اسی طرح ہوا ہے، محققین کہتے ہیں کہ مہابھارت کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت روشن ہوگی کہ بنیادی طور پر یہ بھی ایک پران ہے اور رامائن کے کئی باب اور کردار پرانوں کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ ویدی قصوں میں بھی پرانوں کے بہت سے واقعات و کردار کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ رگ وید کے نغموں میں بھی ان کی صورتوں کے عکس ملتے ہیں مختلف عہد میں مذہبی تصورات اور عقائد نے پرانوں کو اتنی شدت سے اپنایا ہے کہ ان کی ادبی اہمیت کی جانب توجہ ہی نہیں دی گئی انہیں قدیم افسانوی ادب یا لٹریچر کا ایک روشن رخ سمجھا ہی نہیں گیا۔ عقاید و تصورات نے عوامی ذہن اور سائیکی پر ابھرے ہوئے کردار و واقعات کو اور ہی انداز سے نقش کرنے کی مسلسل کوشش کی کہانیوں کو آگے بڑھایا کہانی سے کہانی اور کردار سے کردار پیدا کرنے کی سعی کی۔ عوامی ذہن کے تراشے ہوئے خوبصورت واقعات اور چاندی کی طرح چمکتے ہوئے کردار توہمات، مابعد الطبیعات اور لاشعوری طور بنائے ہوئے اسطوری واقعات میں گم ہوگئے، عوامی سائیکی کی رومانیت کی پہچان مشکل ہوگئی۔ پرانوں کے باطن میں اترنے کی کوشش کی جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم ہندوستانی قصوں کہانیوں کے ایک قدیم سرچشمے کو بخوبی نہ جان لیں۔ پرانوں سے اس بات کی خبر ملتی ہے کہ قدیم کہانی سنانے والوں کا تجسس غیر معمولی نوعیت کا تھا، وہ اپنا تجسس کہانیاں سننے والوں کو عطا کردیتے تھے۔ پران پر پران پڑھتے جائیے۔ یہ بات بڑی شدت سے محسوس ہوگی کہ ابتدا سے ہندوستانی ذہن دنیا اور کائنات اور انسان کی تخلیق کے تعلق سے سوچتا رہا ہے۔ پرانوں کے اندر اترتے جائیے محسوس ہوتا جائے گا کہ قدیم کہانیوں کے موضوعات میں بڑی پراسراریت ہے، کہانیوں کی فضا آفرینی میں کہانی کار کا رومانی ذہن حد درجہ متحرک ہے، تحیر کا حسن ہر جگہ موجود ہے، کہانی سنانے والا کہانی سننے والوں کو متحیر کرتا ہے ان کے ذہن کو اس وقت تک اپنی گرفت میں لیے رہتا ہے جب تک کہ کہانی ختم نہیں ہو جاتی اور یہ کتنی بڑی بات ہے کہ متحیر

---

(1) مترجم Dr. Edward Sachau

کر دینے والے واقعات و کردار کہانی سنانے والوں میں ایسے تاثرات ابھارتے ہیں کہ ان کے ذریعہ یہ کہانیاں دوسرے قبیلوں او علاقوں میں پہنچ جاتی ہیں اور کہانیوں کا یہ سفر جاری رہتا ہے۔ پرانوں کی کہانیوں کی نہ جانے کتنی خصوصیات ہیں لیکن چند ایسی ہیں کہ جن پر نظر ڈالنا ضروری ہے، مثلاً رومانیت اور شدید رومانیت، تحیر کا حسن و جمال، کائنات، دنیا، انسان اور دیوتاؤں کے جلال و جمال کی تصویریں، انسان اور حیات و کائنات کی وحدت کا احساس و شعور، تخلیق کی پراسراریت اور پراسرار تخلیقی عمل کا نہ رکنے والا سلسلہ اور انسان کی فکر و نظر، عقاید اور مذہبی تصورات نے جب ان کہانیوں کو اپنایا تو پرانوں کی بنیادی امتیازی خصوصیات ہی کے پیش نظر اصول اور قاعدے کیے۔ مثلاً یہ کہ ایک اچھے مہاپران (Mahanpurana) کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کائنات کی ابتدا اور اس کی تخلیق (Sarga) کی کہانی پیش کرے۔ پھر وقت وقت پر مختلف دور اور عہد میں اس کی تباہی اور اس کی نئی تخلیق، (Pratisarga) مختلف عہد میں دیوتاؤں اور رشی منیوں کی پہچان، (Vamsa) انسان کا جنم اس کی نسل (منودور) (Manvantaram) اور سورج اور چاند کی نسل (سورج ونشی اور چندر ونشی) (Vamsanucarita) کے ہیرو کے قصے سنائے۔ قدیم ہندوستانی قصوں کہانیوں یا قدیم پرانوں میں کہانی سنانے والے یا کہانی کار نے کائنات کی ساری چیزوں، تمام اشیاء و عناصر کو ایک وحدت میں محسوس کیا تھا، چاند ستارے سورج سیارے، درخت، پودے، مٹی، بادل، آسمان، جانور پرندے سب ایک وحدت کا احساس دلاتے تھے، اپنے لگتے تھے، طبقاتی زندگی کا تصور نہ تھا، عالموں اور رشی منیوں کا احترام ضروری تھا اور یہ صرف علم حاصل کرنے کے لیے، رشی منیوں نے بھی کوئی طبقہ نہیں بنایا تھا وہ دیوی دیوتاؤں اور اسرار حیات سے قریب تھے، عوامی زندگی نے ان سے مسلسل کچھ جاننے کی کوشش کی، ان کی وجہ سے دیوی دیوتا بھی دور نہ تھے، کہانیوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اگر انسان پر کوئی بدروح یا دتیہ وغیرہ کا حملہ ہوتا یا کھیتوں کا کوئی نقصان ہوتا تو یہی عالم رشی منی اور یہی دیوی دیوتا مدد کو آجاتے، قدیم کہانی سنانے والوں نے لوگوں کو خوفزدہ نہیں کیا، انہیں اچھی اچھی کہانیاں سنا کر خوش رکھا ہے، انہیں اپنی سطح سے مسرت اور بصیرت عطا کی ہے تمام اشیاء و عناصر اور تمام دیوی دیوتاؤں کو اور تمام انسانوں کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے، جب سے عقاید اور نظریات نے ان کہانیوں کو استعمال کرنا شروع کیا ایک مابعد الطبیعاتی فضا قائم ہو گئی، رشی منی بھی دور ہو گئے دیوی دیوتا بھی دور ہو گئے، سورج ونشی (Surya Vamsha) اور چندر ونشی (Chandra Vamsha) اور شاہی خاندانوں (Vamshanucharita) کے افراد سامنے آنے لگے اور پھر عوامی زندگی میں درجہ بندی شروع ہو گئی، حلقے بننے لگے، طبقاتی زندگی وجود میں آ گئی، عقاید و نظریات سے دنیا پر حکومت کرنے کا حق شاہی خاندانوں کو دے دیا انہیں دے دیا کہ جو سورج ونشی خاندان سے تعلق رکھتے تھے یا پھر چندر ونشی خاندان سے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ لوک کتھاؤں اور قصوں کی منزل سے پرانوں کے آگے بڑھتے ہی اسطور کی بڑی محدود اور گنجلک دنیا ملی۔ جو لوک کتھاؤں کی خوبصورت اور پراسرار دیومالا کی رومانیت اور جمالیت سے مختلف تھی۔ قدیم ترین پرانوں کی گاتھائیں سینہ بہ سینہ چلتی رہی ہیں، ان کے کرداروں نے مختلف علاقوں کا سفر کیا ہے۔ غور کیجیے مہابھارت کے کئی قصوں کی ابتداء اس طرح ہوئی ہے، "پرانوں میں اس طرح سنا گیا ہے۔"

مہابھارت میں (12-342) تخلیق کی جو کہانی پیش ہوئی ہے اور سانپ کی قربانی کا جو ذکر ہوا ہے ان میں پران کی جانب واضح اشارہ ہے۔

آیئے پہلے 18 پرانوں کے نام جان لیں:

(1) برہما پران (2) پدما پران (3) وشنو پران (4) شیو پران (5) بھگوت پران (6) نادر پران (7) مارکنڈے پران (8) اگنی پران (9) بھوشن پران (10) برہما دیوار تا پران (11) لنگ پران (12) واراہا پران (13) اسکندرا پران (14) وامنا پران (15) کرما پران (16) متسیا پران (17) گرودا پران (18) برہمانڈ پران۔

مجھے 'وایو پران' کا بھی ایک نسخہ ملا ہے، یہ پران بھی کم اہم نہیں ہے۔

ان پرانوں نے مذہبی کتابوں کی حیثیت حاصل کر لی ہے۔ کئی پران اور بھی ہیں، اٹھارہ پران کو اہم ترین تصور کیا جاتا ہے انہیں مہا پران کہتے ہیں ان کے علاوہ دوسرے پرانوں کو اوپا پران (Upapurana) کہا جاتا ہے، مہابھارت میں تین پرانوں کے نام ملتے ہیں مارکنڈے، وایو اور متسیا۔ پران کا لفظ رامائن اور مہابھارت دونوں میں استعمال ہوا ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ دونوں میں ایک کی کہانیاں کہاں جڑی ہوئی ہیں صدیوں کے سفر میں پرانوں اور ان کے قصوں اور کرداروں کی صورتیں بدلتی رہی ہیں، قدیم ترین پران ہرگز اپنی اصلی صورتوں میں موجود نہیں ہیں۔ قدیم قصوں کے مزاج اور ان کے خصوصیات تک پہنچنا ہے تو ان تمام پرانوں کے باطن میں اترنا ہوگا۔ ظاہر ہے ادبی اور فنی اقدار و صفات کی پہچان آسان نہیں ہے۔ آرٹ اور لٹریچر کا طالب علم ان کا گہرا مطالعہ کرتے ہوئے اس سچائی کو یقیناً پا لیتا ہے کہ پرانوں میں قدیم ترین قصوں اور کرداروں کی دنیا آباد ہے۔ کہانی کار کا وژن پھیلا ہوا اور گہرا ہے، وہ ایک پر اسرار رومانی طلسمی فضا کی تشکیل کرتے ہوئے حیات و کائنات کو اپنی سطح پر سمجھانے کی کوشش کرتا ہے، سچائی یا حقیقت کی نئی تخلیق کرتا ہے، کرداروں کے احساسات اور جذبات کو سننے والوں کے شعور و احساس میں جذب کر دینے کی فنکارانہ کوشش کرتا ہے۔ پرانوں کو جو نام دیے گئے وہ بہت بعد کی بات ہے۔ اکثر شاہی خاندانوں اور ان کے افراد کا ذکر پرانی کتھاؤں میں اس طرح جذب ہو گیا ہے کہ انہیں علاحدہ کرنا آسان نہیں ہے، مثلاً وشنو پران میں موریا خاندان (326ق م۔184ق م) وایو پران میں گپت خاندان (320ء۔330ء) اور متسیا پران میں آندھرا خاندان (جس کا خاتمہ 236ء میں ہوا) کو بخوبی پہچانا جا سکتا ہے اسی طرح ذاتوں کی تقسیم کا ذکر ملتا ہے۔ ان باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ پرانوں میں تبدیلیوں کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ ابتدا میں راہبانہ لٹریچر سے پرانوں کا کوئی تعلق نہ تھا، ان کہانیوں کے خالق وہ تھے جو ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں جاتے اور لوگوں کو جمع کر کے کہانیاں سناتے انہیں سوتا (Sutas) بھی کہا گیا ہے۔ کم و بیش ہر پران میں سوتا لوماہرسنا (Suta lomaharsana) اور اس کے بیٹے اُگر سرواس (Ugrasravas) کے نام ملتے ہیں سوتا اور سوتی (Sauti) دونوں کے معنی کہانی سنانے والے کے ہیں ان دونوں لفظوں کا استعمال اتنا ہوا ہے کہ یہ دونوں خاص کردار بن گئے۔ سوتا، اونچے طبقے کے نہیں تھے ان کی کہانیوں میں ویدوں کی کوئی بات نہیں ہوتی تھی ویدوں اور مہابھارت اور رامائن نے سوتا اور سوتی کی کہانیوں کو اکثر مقامات پر اپنانے کی کوشش کی ہے۔

برہمنوں اور خصوصاً چھوٹے بڑے مندروں کے پجاریوں اور راہبوں نے پرانوں کو اپنانا شروع کیا تو گھوم گھوم کر کہانی سنانے والے سوتا اور سوتی، عوامی جذبوں کو آہنگ بخشتے رہنے کا سلسلہ قائم کرنے والے گم ہوتے گئے۔ 'سوتا' اور سوتی کا متحرک ادارہ ٹوٹ گیا۔ اور پرانوں کے قصوں کو ایک جانب سنسکرت کے عالموں اور ویدوں کے جاننے والوں نے اپنا لیا اور دوسری جانب یاترا کرنے والوں کے مرکزوں اور مختلف دیوتاؤں کے نام پر مندر بنا کر بیٹھنے والے پروہتوں نے اپنے طور پران میں ترمیم و تنسیخ شروع کر دی اور صرف یہی نہیں بلکہ اپنے دیوتاؤں کو مرکزی حیثیت دے کر پرانی کہانیاں بھی ان سے وابستہ کر دیں اور پرانی کہانیوں کا مزاج ہی بدل دیا، کردار تبدیل کر دیے، فوق الفطری ماحول میں ذہن کو ابھارنے کی کوشش کی۔ ہر مندر کا مرکزی دیوتا اہمیت اختیار کر گیا۔ پجاریوں اور پروہتوں نے اپنے اپنے دیوتاؤں کے کرشمے اور معجزے دکھائے، چونکہ مختلف پروہتوں نے ایک ہی طرح کے قصے پسند کیے اس لیے ان کے قصوں میں بڑی یکسانیت پیدا ہو گئی ان کے مختلف دیوتا ایک جیسے لگنے لگے اور ان کا عمل بھی ایک جیسا ہو گیا۔ ایک ہی واقعہ کئی پرانوں میں مختلف دیوتاؤں کی کہانیوں میں ملتا ہے۔ رفتہ رفتہ پرانوں کا عوامی ادب گم ہو گیا، عوامی ادب کے تمام واقعات و کردار، ان کی تمام رومانیت چھوٹی چھوٹی عبادت گاہوں میں جانے کہاں کھو گئے۔ برہما پران میں برہما کے وجود میں آنے کی کہانی جو وشنو پران میں وشنو کے وجود میں آنے کی کہانی ہے برہما ہی وشنو بن گئے ہیں سمندر کی سطح پر لیٹے ہوئے برہما یا وشنو توجہ طلب ہیں پانی تارا ہے اور آئینا (ayana) بستر، اسی لئے وشنو کو نارائن کہتے ہیں دونوں پرانوں میں برہم انڈ کا ذکر بھی توجہ طلب ہے۔ کائنات اور اشیاء و عناصر کی تخلیق کا سلسلہ دونوں پرانوں میں ایک ہی طرح سے قائم ہے۔

پرانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک اہم بات یہ ہے کہ ان سے ہندوازم کے مطالعے کے لیے ایک نظر ملتی ہے ایک وژن ملتا ہے۔ پران ہندو دیو مالا کو سمجھنے کا ایک بڑا ذریعہ ہیں۔ ہندوستان کے قدیم نظریات کے مطالعے میں بھی ان سے بڑی مدد ملتی ہے۔ مذہبی عقائد اور تصورات، اخلاقی اور فلسفیانہ خیالات اور توہمات وغیرہ کے مطالعے کے لیے پرانوں کی کہانیاں بہت اہم ذریعہ ہیں۔ پرانی عوامی کہانیاں اسطوری اور فلسفیانہ رنگ اختیار کرتی ہیں، دوسری اہم بات یہ ہے کہ قدیم کہانیوں کے نہ جانے کتنے جلوے ملتے ہیں، سورج (سوریہ) کی کہانی قدیم قبائلی زندگی کا ایک انتہائی دلچسپ افسانہ ہے۔ قدیم مصر اور قدیم یونان میں بھی سورج کی کہانیاں ملتی ہیں لیکن سوریہ یا آفتاب کا ایسا متحرک سوچتا ہوا کردار کہیں نہیں ملتا ہے۔ سوریہ کی کہانی میں کشیپ، ادیتی سجنا، وشوکرما، چھلیا اور سوریہ کے بیٹوں کے کردار ایک بہت ہی دلچسپ قصے کو جنم دیتے ہیں اسی طرح چندرما، مارکنڈے، کبیرا، گرودہ والی (ریتوں کا راجا) کے کردار خالص عوامی ذہن کی تخلیق نظر آتے ہیں، تحیرات کی دنیا میں ان کرداروں کا نفسیاتی عمل اور رد عمل توجہ طلب بنتا ہے، بظاہر وہ جتنے بھی فوق الفطری کردار دکھائی دیں وہ انسان کے تخیل اور احساس اور جذبے سے زیادہ قریب ہیں۔ پہاڑوں، ندیوں اور آسمانوں اور پاتالوں کے ذکر میں ہر جگہ ایک پراسرار رومانی ذہن کی کار فرمائی ہے جو کہانی کار کے ذہن کو ہی زیادہ محسوس ہوتی ہے۔

ان تمام پرانوں خصوصاً وشنو پران، پدم پران، مارکنڈے پران، اگنی پران، متسیا پران اور بھگوت پران کو پڑھتے ہوئے شدت سے محسوس ہوا کہ یہ ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک انتہائی معنی خیز سر چشمہ ہیں۔ عقاید اور نظریات اور دیو مالا کے کئی دبیز پردوں کو ہٹا کر ان کے پاس جانا چاہئے، ہندوستانی قصوں کی ابتدائی تاریخ میں ان کی اہمیت کے پیش نظر ایسے تجزیاتی مطالعے کی ضرورت ہے کہ جواب تک نہیں ہوا ہے پرانوں کو پڑھتے ہوئے جانے مجھے کیوں ایسا محسوس ہوتا رہا کہ قدیم خوبصورت قصے اور ان قصوں کا حسن سیمرغ کے انڈوں میں بند ہے جب تک یہ انڈے توڑے نہیں جاتے ان کے جلووٴں کی پہچان ممکن نہ ہوگی۔

مہابھارت

اور

رامائن

● کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ہندوستان میں ایپک کی جڑیں ویدی لٹریچر میں پیوست ہیں۔ رگ وید کے نغموں میں ایپک کی خصوصیات ملتی ہیں ہرٹل(Hertel) کا خیال ہے کہ ویدی اشلوک ڈرامے سے زیادہ قریب ہے۔ ویدوں میں ایپک کی تلاش مناسب نہیں ہے۔ یوں بیانیہ شاعری کی ایک بڑی قدیم روایت ہے، پراکرتوں میں بھی بیانیہ شاعری کی روایت بہت پرانی ہے۔ پراکرتوں نے بیانیہ شاعری(Narrative poems) کے فروغ میں حصہ لیا ہے۔ شجاعت اور بہادری اور دلیری کی کہانیاں سنائی گئی ہیں۔ ویدی عہد میں گھوڑوں کی قربانی کا جو جشن منایا جاتا تھا اس میں شجاعت اور بہادری اور جنگ و جدل کے قصے سنائے جاتے تھے۔ مہابھارت، کے پس منظر میں قدیم کہانیوں کے موضوعات خصوصاً ایڈونچر ‘فوق الفطری ماحول اور انسانوں کے ساتھ دیوتاؤں کے عمل اور رد عمل کی تصویریں موجود ہیں، مہابھارت ‘صدیوں کے ذہن کا ایک غیر معمولی کارنامہ بن گیا ہے۔ یہ صرف ایک شعری کارنامہ ہی نہیں بلکہ ایک پھیلا ہوا وسیع لٹریچر ہے۔

یہ ایسا شعری کارنامہ ہے کہ جس میں نہ جانے کتنے ’فارم‘ جمع ہو گئے، شاعری کے نہ جانے کتنے پہلو ابھر آئے ہیں۔ اس کی کہانیاں صدیوں سینہ بہ سینہ چلی ہیں، اس کے واقعات صدیوں سفر کرتے رہے، یہی وجہ ہے کہ تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ مہابھارت کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں بہت سی چھوٹی بڑی کہانیاں شامل ہو گئی ہیں۔

واقعات اور کرداروں کے ہجوم کے ساتھ یہ ایپک ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی جمالیات کا ایک درخشندہ ستارہ بن گیا ہے۔ رشیوں نے جو قصے سنائے اور مختلف دور اور عہد میں اخلاقیات کا جو معیار رکھا وہ سب مہابھارت میں موجود ہیں۔ اس میں جہاں بہت سی خوبصورت حکائتیں ہیں وہاں میدان جنگ کے خونریز مناظر ہیں، جنگ کے وہ ہیرو جو سچائی کی راہ پر ہیں اپنی شجاعت کا ثبوت پیش کرتے جاتے ہیں اور ان کی تعریف میں نغمے سنائے جاتے ہیں۔ کوروؤں اور پانڈوؤں کی یہ جنگ مسلسل اعلیٰ اقدار کے تئیں بیدار کرتی رہی ہے۔ محبت، نفرت، سازش، درباروں میں افراد کی کشمکش، دوستی، دشمنی، رحم، ظلم، اذیت، مہربانی، رشتوں کا احترام، یہ سب ایسے مناظر میں ابھرے ہیں کہ جنہیں فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ کنتی اور دروپدی کے کردار لافانی بن گئے ہیں۔ اسی طرح ارجن کا ہر ایڈونچر توجہ طلب بن گیا ہے۔ کرشن کا کردار پورے قصے میں روح پھونک دیتا ہے۔ قبائلی زندگی کی روایات بھی موجود ہیں مثلاً جب ارجن کرشن کی خوبصورت بہن سبھدرا کو دیکھتا ہے تو اسی پر عاشق ہو جاتا ہے کرشن سے دریافت کرتا ہے کہ وہ اسے کس طرح حاصل کر سکتا ہے۔ کرشن کا مشورہ یہ ہے کہ وہ اسے زبردستی اٹھا کر لے جائے۔ اس طرح کہ جس طرح بہادر جنگجو عورتوں کو اٹھا کر لے جاتے ہیں۔ اس قسم کے اور بھی واقعات ہیں جو قدیم ترین روایات کی خبر دیتے ہیں۔

ونٹر منز (Wintermintz) نے کہا ہے کہ مہابھارت کسی ایک فنکار کا کارنامہ نہیں ہے اور یہ ایک دور یا عہد میں لکھی نہیں گئی ہے۔ مغرب میں بھگوت گیتا اور شکنتلا کی وجہ سے مہابھارت موضوع بنی۔ چارلس ولکنس(Charles Wilknis) نے بھگوت گیتا اور شکنتلا دونوں کو انگریزی زبان میں پیش کیا تو مہابھارت کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوا۔ 1758ء اور 1795 کے بعد مہابھارت کو موضوع بنایا گیا۔ 1819ء میں بوپ(Bopp) نے مہابھارت سے نل دمینتی کو منتخب کر کے لاطینی زبان میں پیش کیا۔ 1837ء کے بعد ہی مہابھارت پر تحقیق شروع ہوئی جب سی لاسن

(C.Lassen) نے تنقیدی مطالعے کا آغاز کیا۔ 1852 میں اے ویبر (A. Weber) اور 1884ء میں اے لدوگ (A Ludwig) نے یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ مہابھارت کا تعلق ویدوں سے ہے۔ ہوپ کنس (Hopkins) نے اپنے طویل مقالے The Great Epic of India میں جو تاریخیں متعین کیں کم و بیش مہابھارت کے تمام محققین اس سے متفق رہے۔ ہوپ کنس نے تاریخوں کا تعین اس طرح کیا ہے۔

☆ 400ق م	بھرت کی کہانی تو موجود تھی۔ پانڈو کا ذکر نہ تھا۔
☆ 400 سے 200ق۔م	مہابھارت کی ایک کہانی بنی، جس میں پانڈووں ہیرو بن گئے اور کرشن نصف دیوتا اور نصف انسان کی طرح نظر آئے۔
☆ 300ق م سے 200 عیسوی تک۔	کرشن دیوتا بن جاتے۔ نئے واقعات شامل ہوتے ہیں۔
☆ 200ء سے 400ء تک	نئے نئے واقعات کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔

ہوپ کنس کا خیال ہے کہ سکندر اعظم کے حملے کے بعد مہابھارت کے واقعات و کردار میں مسلسل اضافہ ہوتا رہا ہے۔ پہلی صدی ق۔م تک مہابھارت میں کرشن مرکزی کردار نہیں تھے۔ ونٹر منز (Winter Mintze) نے تحریر کیا ہے کہ مہابھارت کی موجودہ صورت کسی طرح چوتھی صدی قبل مسیح سے پہلے کی نہیں ہے۔ چوتھی صدی عیسوی کے بعد اس کی ایک صورت بنتی ہے بدھ ازم کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔

تحقیق سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ مہابھارت سے پہلے بھی رام موجود تھے اور ان کی کئی کہانیاں عوام میں مقبول تھیں ساتھ ہی یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ رامائن سے قبل مہابھارت اپنی ابتدائی صورتوں میں موجود رہی ہے۔ چونکہ وقت کے ساتھ دونوں میں اضافے ہوتے رہے ہیں اور ترمیم و تنسیخ کا سلسلہ جاری رہا ہے اس لیے یہ کہنا مناسب نہ ہوگا کہ مہابھارت سے قبل رامائن کی تخلیق ہو چکی تھی یا رامائن سے پہلے ‘مہابھارت’ اس صورت میں موجود تھی کہ جس صورت میں اس وقت ہے۔ ‘مہابھارت’ میں جہاں ڈرامائی پہلوؤں کی کمی نہیں ہے وہاں خوبصورت تشبیہوں اور استعاروں کی بھی کمی نہیں ہے۔ اتنے ضخیم ایپک کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ کرداروں کی نفسیات کی پہچان شروع سے آخر تک ہوتی رہتی ہے، کردار ہمیشہ اپنے خاص مزاج اور تیور سے پہچانے جاتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ‘مہابھارت’ کا ہر پہلو اور اس کا ہر منظر ایک ڈراما ہے۔ اس ایپک کے اندر ایک پورا زمانہ ایک پورا معاشرہ ہے۔ پانڈووں کی جو زندگی جنگلوں میں گزرتی ہے وہ جانے کتنے ڈرامائی مناظر کو پیش کرتی ہے۔ فوق الفطری کردار اور جادوگرنیاں اپنے عمل سے متاثر کرتی ہیں۔ اسطوری کرداروں کا بھی عمل اور ردعمل لطف دے جاتا ہے۔ مایا جب خوش ہو جاتی ہے تو یودھشٹر کے لیے جادو سے ایک خوبصورت محل پیدا کر دیتی ہے اس محل کے حسن کو دیکھ کر آنکھیں چکاچوند ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح چوسر کا کھیل ایک پورا ڈراما ہے۔ بعض مقامات پر نصیحتیں ملتی ہیں جن سے اخلاقی اقدار کی پہچان ہوتی ہے۔

‘مہابھارت’، کی جو موجود صورت ہے وہ پندرہویں / سولہویں صدی کی ہے، محققین نے جو تلاش و جستجو کی ہے اور اس کی زبان کا جو مطالعہ کیا ہے اس سے یہی علم ہوتا ہے کہ موجودہ صورت پندرہویں، سولہویں صدی کی ہے حالانکہ مہابھارت 500ء سے قبل ایک مذہبی دستاویز کی صورت موجود رہی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ رشی ویاس نے اس کی توسیع میں حصہ لیا تھا۔ ابتدا میں اس کی حیثیت محض ایک مذہبی نوعیت کی نظم کی تھی 700ء میں فلسفی کماریلا (Kumarila) نے اس نظم کے اقتباسات لکھے ہیں شاعر بان (Bana) اور سوبھاندو (Subandhu)(600ء۔ 650ء) نے مہابھارت کا ذکر کیا ہے۔

مہابھارت، ایک نظم کی صورت مندروں میں سنائی جاتی تھی اور دور دراز علاقوں سے لوگ اسے سننے آتے تھے۔ اب اس کے اٹھارہ حصے ہیں 90092 اشعار ہیں، کہا جاتا ہے اس کی اتنی ضخیم صورت چوتھی صدی عیسوی کے بعد ہی سامنے آئی ہوگی بہت سے حصے خوبصورت اور دلکش شاعری

کے نمونے ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ صدیوں کی کہانی، حکایتیں اور نغمے سینہ بہ سینہ چلے ہیں۔ یہ بات بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ ویدوں کے عہد میں مہابھارت کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ سینہ بہ سینہ چلتے ہوئے نغمے تبدیل بھی ہوتے رہے ہیں ان میں اضافہ بھی ہوتا رہا ہے۔ بدھ اور جین کہانیاں بھی اس میں شامل ہوئی ہیں۔ چھٹی صدی سے چوتھی صدی قبل مسیح اس ایپک کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ یہ پورا عہد بدھ ازم کا عہد ہے۔

'مہابھارت' ایک وسیع اور گہرا موضوع ہے، اس کی جمالیات کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔ اس میں تمام رس (Rasas) موجود ہیں۔ النکار (Alnakar) کا معیار بھی بہت سے مقامات پر بلند ہے۔ شاعرانہ حسن (Gunas) اور اسلوب (Riti) وغیرہ کا مطالعہ ماہرین ہی کر سکتے ہیں۔ مہابھارت کی 'ڈرامائیت' کی اپنی جمالیاتی خصوصیات ہیں، اکثر مناظر جمالیاتی تجربہ بن گئے ہیں۔ کرون رس، (Karuna Rasa) ادبھت رس، (Adbhuta Rasa) بھیانک رس، (Bhayanaka Rasa)، شانت رس، (Shanta Rasa) اور شرنگار رس، (Srngara Rasa) کا مطالعہ کم دلچسپ نہ ہوگا۔

● ’رامائن‘ ہندوستان کا مقبول ترین ایپک ہے، یہ کہنا مشکل ہے کہ تاریخ میں واقعی والمیکی نام کا کوئی رشی شاعر تھا کہ جس نے رامائن لکھی تھی، ویاس کے متعلق بھی وثوق کے ساتھ کچھ کہا نہیں جاسکتا ہے۔ ’رامائن‘ پر بھی نظر ثانی ہوتی رہی ہے، ترمیم و تنسیخ اور تبدیلیوں کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ واقعات کی پیشکش اور تفصیلات میں تبدیلیاں ضرور ہوئی ہیں لیکن اسلوب کا مزاج اور رنگ ابتدا سے وہی رہا ہے کہ جو آج ہے۔ یوروپی نقاد محققین کہ جن کی دلچسپی ہندوستانی ادبیات سے ہے کہتے ہیں کہ دنیا کے لٹریچر میں ’رامائن کی کہانی اپنی امتیازی خصوصیات کے ساتھ ممتاز مقام رکھتی ہے۔

مختلف دور میں مختلف شعراء اور ڈرامانگاروں نے رامائن کی کہانی کو مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔ لیکن یہ ایک بڑی سچائی ہے کہ اس ایپک کے کردار اپنی شخصیتوں کی نفسیاتی گہرائیوں کے ساتھ ہر وقت موجود رہے ہیں اور مختلف ادوار کے مزاج کے مطابق ان کے عمل اور رد عمل کی تشریحیں ہوتی رہی ہیں۔ مثلاً کسی دور میں رانی کیکئی کو خود غرض ماں تصور کیا گیا تو کسی دور میں ان کی محبت کو اہمیت دی گئی۔ کہا گیا ہے کہ کیکئی رام سے بے حد پیار کرتی تھیں، دراصل سازش اس ملازمہ کی تھی کہ جس نے انہیں جان بوجھ کر غلط مشورہ دیا تھا۔ قلعوں کی سازشوں کی تاریخ بہت پرانی ہے، رانی کیکئی کے عمل کو اسی پس منظر میں دیکھنا چاہئے۔ یوں ملازمہ کی نفسیات کا یہ پہلو بھی ہے کہ وہ رانی کیکئی کی وفادار ملازمہ ہے۔ اس کی وفاداری زیادہ اہم ہے ’رامائن‘ کے تمام کردار اپنی نفسیاتی کیفیتوں سے پہچانے جاتے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ رام کی کہانی بہت ہی قدیم ہے، ’ایپک‘ میں شامل ہونے سے پہلے پالی زبان (جاتک 4:27-126) میں موجود تھی۔ والمیکی نے اسے اپنالیا اور ایک بڑے تخلیقی فنکار کی حیثیت سے اس کی وضاحت کی، کرداروں کو منتخب کیا، واقعات منتخب کیے، عمل اور ردّ عمل کا ایک بڑا منظر نامہ تیار کیا، ڈرامائی پہلوؤں سے اسے زیادہ پرکشش بنایا۔ ابتدا میں ’رامائن‘ میں مذہبی خیالات اور جذبات نہیں تھے، ایک خوبصورت سی منظوم کہانی تھی کہ جس کا مقام بلند تھا۔ راجا دسرتھ ایک المیہ، کردار کی صورت ابھرا تھا، اس کی المناکی قائم رہی لیکن فنی نقطۂ نظر سے جو عظمت اور بزرگی پہلے تھی باقی نہیں رہی۔ رام کا کردار ایک محبوب کا کردار تھا، قلعہ اور قلعہ کے باہر ہر شخص ان سے محبت کرتا تھا، جب رام کو وشنو کا اوتار کہا گیا اور مذہبی خیالات اور جذبات شامل ہوئے اور رامائن کی کہانیاں مختلف زبانوں میں لکھی جانے لگیں تو مذہبی تصورات کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی۔ والمیکی کا رام عام انسانی جذبات کے ساتھ ایک خوبصورت سماج کا خواہاں ہے۔

’رامائن‘ کی کہانی میں اس وقت شدت پیدا ہوتی ہے جب راون کا کردار ایک ’متھ‘ (Myth) کی صورت شامل ہوتا ہے۔ ڈرامائی کشمکش کے بعد راون کا زوال رامائن کی کہانی کا خوبصورت اختتام ہے۔ رامائن کی تدوین کرنے والوں نے راون کو بھی مذہب کے گہرے رنگ میں رنگ دیا۔ رام کو فوق الفطری کردار بنادیا۔ راون کے پاس بھی پراسرار طاقت ہے، اس کے قلعے اور اس کی بنائی ہوئی جنت کی تصویر تو بس دیکھنے کی چیزیں ہیں اسی طرح ہنومان اور بندروں کی فوج سے بھی کہانی میں زندگی کی لہر تیز ہو جاتی ہے۔ ہیروازم، کا ایک نیا تصور ملتا ہے اس سے پہلے ہندوستانی ادب میں ایسا تصور غالباً موجود نہیں ہے۔ ’رامائن‘ میں ’ویررس‘ کی وجہ سے بڑی کشش پیدا ہو گئی ہے۔ بعض فوق الفطری مناظر انتہائی پرکشش ہیں جو ’ویررس‘ کی وجہ سے آہستہ آہستہ تبدیل ہو جاتے ہیں۔ ’رامائن‘ کا اسلوب سادہ، دلکش اور دلنشیں ہے لہذا کہانی، کردار، ڈرامائی مناظر سب ذہن میں اتر جاتے ہیں۔

’رامائن‘ کی تکنیک کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ کہانی کو بیان کرتے ہوئے کئی پرانی حکایتیں اور کہانیاں شامل ہوگئی ہیں جن کی وجہ سے بیان کا لطف بڑھ گیا ہے۔ اسطوری قصے بھی شامل ہوئے ہیں مثلاً متر اور ’ورون‘ دیوتاؤں کے قصے۔

’رامائن‘ میں کم و بیش تمام رس پائے جاتے ہیں جن کی وجہ سے احساس اور جذبے میں تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ رام کے کردار کو ان کی نفسیات کے ساتھ اتنے ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ قاری اپنے احساس اور جذبے کو اپنے ہیرو سے وابستہ کر دیتا ہے۔ رام کی شخصیت ایک غیر معمولی شخصیت ہے، شاعر کے تخیل نے اسے ابدی کردار بنا دیا ہے۔ واقعات کی پیش کش کا انداز ایسا ہے کہ رام کی ہر تکلیف اپنی تکلیف، رام کا ہر دکھ اپنا دکھ اور رام کی ہر مسرت اپنی مسرت بن جاتی ہے۔

ایک بڑے تخلیقی وژن، خوبصورت اسلوب (Riti) اور لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں کے استعمال کی وجہ سے ’رامائن‘ ہمیشہ زندہ رہے گی۔

ناگ

ایک حسّی جمالیاتی پیکر!

ناگ متھن (کونارک)
مہاناگنی اور مہاناگ کا جنسی عمل!

● ’ناگ، ایک انتہائی قدیم حسّی اور جمالیاتی پیکر رہا ہے۔

ہندوستانی ’فنون لطیفہ‘ اور عوامی حسیات کا رشتہ انتہائی قدیم ہے، جہاں عوامی عقائد اور توہّمات کے بطن سے فنون نے جنم لیا ہے وہاں فنی احساس و شعور نے بھی عقائد اور توہّمات اور نئے مذہبی خیالات کو جنم دیا ہے۔ عوام کے احساس جمال نے عقیدوں کو خوبصورت پیکر عطا کیے ہیں، قدیم ترین قصوں، کہانیوں نے جہاں عوامی احساس اور جذبے میں ہلچل پیدا کی ہے اور حسیات کو متحرّک کیا ہے وہاں یہ کہانیاں عقیدوں کے خوبصورت پیکروں میں ڈھل کر فنون لطیفہ کی تاریخ کا حصہ بھی بنی ہیں تانتروں کی جڑیں بھی عوامی زندگی کے اسالیب، رسومات، شعبدہ بازی، علوی جادو، سحر سیاہ، (کالا جادو) فسوں گری، متھ جذباتی علامات اور جنسی عمل میں پیوست ہیں۔

ہندوستان کی لوک کہانیوں اور قدیم ترین لوک گیتوں میں سانپ کا پیکر حد درجہ متحرک اور معنی خیز رہا ہے۔ جنگلوں اور پہاڑوں کی زندگی سے اس کا گہرا تعلق ہے لہذا جانے کب سے سانپوں اور ناگوں کے قصے عوامی زندگی میں شامل ہیں۔ سانپ کا حسّی پیکر اس ملک کی زندگی میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے یہ، ایک انتہائی قدیم حسّی پیکر ہے کہ جو ’آرچ ٹائپ‘ (Archetype) کی صورت آج بھی متحرّک ہے۔ اسے قدیم ترین حسّی پیکروں میں نمایاں مقام حاصل ہے، ہندوستانی فنون لطیفہ کی تخلیق میں اس نے جو حصہ لیا ہے اس کی ایک بڑی داستان ہے، حسی اور مذہبی تصورات کا یہ بڑا سر چشمہ ہے جو فنون کا بھی ایک اہم ترین سر چشمہ رہا ہے، فنکاروں نے اس پیکر کو عزیز تر رکھا ہے۔

ناگ کی عبادت جس طرح ایک مسلک یا کلٹ (Cult) رہی ہے اسی طرح فنون میں بھی ایک ’کلٹ‘ بن گئی۔ مجسّموں میں شیو کے دس بارہ ہاتھ علامتی ہیں۔ سانپ یا ناگ (شیش ناگ، ذاتِ لامحدود کا علامیہ ہے، چھتریا سائبان کی طرح ملتا ہے) موجود ہے، وشنو اننت ناگ پر لیٹے ہوئے ملتے ہیں، یہاں ناگ اجتماعی یا نسلی لاشعور کے بے پناہ بہاؤ میں نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ ایک تمثیل کے مطابق جب کائنات تباہ ہو رہی تھی فنا کامل کی منزل پر تھی تو تمام مادّی عناصر ایک اور صرف ایک سمندر میں جذب ہو گئے تھے اور وہاں ناگ پر وشنو لیٹے ہوئے تھے وشنو ہی سمندر تھے اس لیے کہ تمام عناصر کے جذب ہونے کے بعد پھیلے ہوئے بے پناہ گہرے سمندر کے علاوہ اور کچھ نہ تھا، شعور ہی گم ہو چکا تھا۔ سمندر خود میں غرق تھا، اننت ناگ کے اندر ہی وشنو اور اروشی کا ڈراما اسٹیج ہوا۔ وشنو نے آم کے میٹھے اور لذیذ رس سے اپنی جانگھوں پر ایک حسینہ کی تصویر بنائی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ ایک دلفریب اور انتہائی حسین دوشیزہ کی صورت اختیار کر بیٹھی، اسے اروشی کہا، یعنی جو جانگھ میں رچی بسی ہو، اننت لامحدودیت کا بھی علامیہ ہے۔ ایک تمثیل کے مطابق اپنے عظیم رقص کے بعد جب شیو پاروتی کے ساتھ نندنی پر سوار ہو کر کیلاش کی جانب روانہ ہو گئے تو اننت ناگ (اتی شیشان) کہ جس نے وشنو کے ساتھ شیو کا رقص دیکھا تھا ایک بار پھر اس رقص کو دیکھنے کے لیے بے چین ہو گیا۔ رقص کے جلال و جمال کا اس پر ایسا اثر ہوا کہ اس نے وشنو سے گزارش کی کہ وہ اسے کیلاش جانے کی اجازت دیں۔ ہیروں کی مانند چمکتے ہوئے ہزاروں سر والے اننت نے اپنا سفر شروع کیا۔

تلائی چنامبرم یعنی کائنات کے مرکز سے اننت اس وقت شیو کا رقص دیکھے گا جب وہ ناگ کا پیکر تبدیل کر کے انسان کے گھر میں جنم لے گا۔

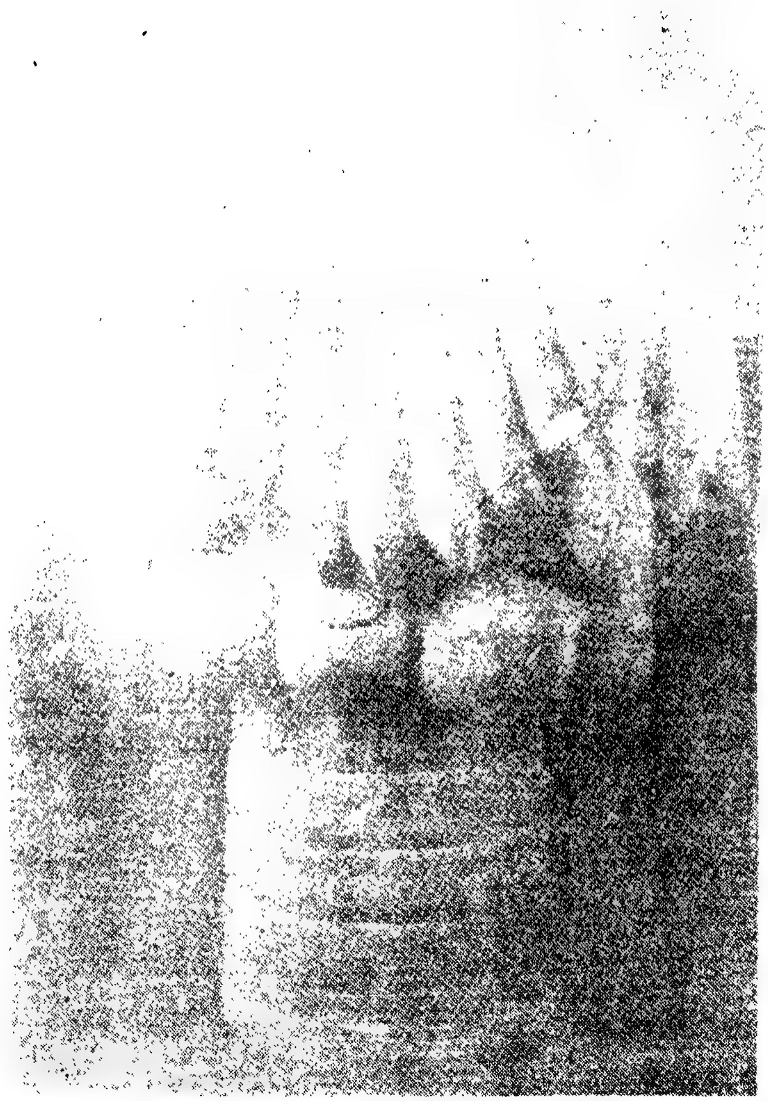
’یوگی شیو‘ کے پیکر کے پاس پانچ سروں کے ساتھ ناگ ملتا ہے، کچھ ایسے پیکر بھی ہیں کہ جن سے سانپ لپٹے ہوئے ہیں۔ ناگ، ذات،

شخصیت اور وجود کی بھی علامت ہے جس کے پانچ پھن حواس خمسہ کے اشارے ہیں۔ شیو کے ایسے پیکروں سے یہ سمجھانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ جب تک ذات حواس خمسہ کی گرفت میں ہے موت کا خطرہ موجود ہے، جب ذات بیدار ہو جاتی ہے اور باطن کی روشنی، اپنی تمام شعاعوں کے ساتھ نمایاں ہو جاتی ہے تو حواس خمسہ کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ آگہی کی شدت سے سچی ذات کی پہچان ہوتی ہے۔ داخلی بیداری اور آگہی سے موت بھی ذات کی گرفت میں آ جاتی ہے۔ شیو کے لپٹے ہوئے سانپ ذات کی توانائی کا بھی اشاریہ ہیں۔ 'کنڈلی یوگ' کی بنیاد اسی تصور پر ہے کہ توانائی ریڑھ کی ہڈی میں کنڈلی مار کر سانپ کی طرح بیٹھی رہتی ہے۔ یوگ کے عمل میں سانپ کی مانند آہستہ آہستہ اوپر اٹھتی ہے اور جیسے جیسے اوپر اٹھتی ہے روحانی بیداری پیدا ہوتی رہتی ہے۔ 'کنڈلی' کا مفہوم سانپ کی طاقت ہے اس طرح شیو کے جسم پر سانپ کی علامت خود شیو کو ایک مکمل روحانی وجود بنا دیتی ہے۔

کرشن اور کالیا ناگ کی تمثیل امرت اور زہر کا ایک دلفریب ڈراما اسٹیج کرتی ہے کالیا، تال کو اپنے زہر سے بھر دیتا ہے، کرشن اپنے پاؤں سے منتھن کرتے ہیں اور زہر ختم کر کے امرت پیدا کرتے ہیں، یہاں ناگ زہر، تباہی اور موت کی علامت ہے، وشنو کے پرندے گرودا سے کالیا کی دشمنی موت اور زندگی کی کہانی پیش کرتی ہے، پرندے زندگی اور حرکت کی علامت ہیں، اننت، یا 'سیش' زندگی توانائی اور تحرک، اور کالیا موت، تاریکی اور ویرانی کی علامت ہیں۔ **بھگوت پران** میں زہر اور امرت کے اس معنی خیز ڈرامے کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

ایک بڑے درخت کے نیچے سانپ نذرانے وصول کیا کرتے تھے۔ سانپوں کے جنگلوں میں لوگوں کا اعتقاد یہ تھا کہ اگر نذرانے پیش نہ کیے گئے تو ان کا نقصان ہو گا۔ سانپوں کو جو نذرانے ملتے ہیں اپنے اپنے حصے سے وہ کچھ سپرنا (خوبصورت پروں والا پرندہ، وشنو کے پرندے گرودوہ کا لقب) کے لیے دیتے تاکہ وہ اس پرندے سے محفوظ رہیں، کیشب (ناگا قبیلے کا باوا آدم) کی بیوی کارو تھا بیٹا کالیا انتہائی مغرور تھا، اسے اپنے خطرناک زہر پر ناز تھا، ایک بار اس نے فیصلہ کیا کہ وہ اپنے نذرانے کا حصہ گرودہ کو نہیں دے گا جب گرودہ کو یہ خبر ملی تو سخت خفا ہوا اور تیزی سے کالیا پر جھپٹا، کالیا نے اپنے تمام پھن کھول دیے۔ اس کی آنکھوں میں خون اتر آیا، دونوں میں زبردست ٹکراؤ شروع ہوا، کالیا گرودہ یعنی سپرنا کو ہمیشہ کے لیے ختم دینا چاہتا تھا، گرودہ اپنی پوری طاقت کے ساتھ اس پر جھپٹا اور اپنے بائیں خوبصورت سنہرے بازو سے وہ چوٹ دی کہ کالیا کے ہوش جاتے رہے۔ اس کے علاوہ اور کوئی صورت نہ تھی کہ کالیا خود کو جھپٹا لیتا لہذا وہ فوراً تال میں تیزی سے اتر گیا، کالندی ندی کا یہ تال انتہائی گہرا تھا۔ ایک دن کرشن اس تال کے قریب آئے تو دیکھا جانے کتنے مویشی مرے پڑے ہیں۔ سمجھ گئے کہ تال کا پانی زہر آلود ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے کالیا کے زہر کو لیے ہوئے زہر آلود لہریں اوپر اٹھنے لگیں اور ان کی وجہ سے اڑتے ہوئے پرندے بھی نیچے گر کر دم توڑنے لگے، پھر کرشن تال کے نیچے اترے اور کالیا کے سر پر کھڑے ہو کر منتھن کرنے لگے آخر وہ لمحہ آ گیا جب کالیا اور اس کی بیویوں نے کرشن کی عبادت شروع کر دی۔

ناگ کے حسّی پیکر نے تخلیقی فکر کی آبیاری کی ہے، خوف کا جذبہ عموماً عبادت کی جانب مائل کرتا رہا ہے۔ سانپ یا ناگ کی عبادت کا معاملہ بھی اسی نوعیت کا ہے۔ یہ قدیم ترین تصور کہ سانپ کی عبادت اس کے زہر سے محفوظ رکھے گی بہت ہی پرانا ہے۔ ناگ یا سانپ کو دودھ پلا کر اسے آزادی دے کر اور اسے مسلسل خوش رکھ کر زندگی بسر کی جائے تو انسان بہت سی پریشانیوں، اذیتوں اور حادثوں سے محفوظ رہے گا، یہ قدیم ترین احساس غیر معمولی نوعیت کا ہے۔



تیسری / پہلی صدی ق م کا ایک جمالیاتی شاہکار
(اسٹیٹ میوزیم لکھنؤ)

یہ تصور بھی قدیم ہے کہ زمین کے اندر سانپوں اور ناگوں کی دنیا آباد ہے۔ یہ پاتال کے دیوتا ہیں اس تصور یا خیال نے بھی سانپوں کی عبادت کی جانب مائل کیا ہے۔ پاتال کے ناگ دیوتاؤں کی پرستش اور ان کی خوشی کے لیے ہم نے جانے رقص کی کتنی معنی خیز جہتوں کو پیش کیا۔ ڈھول اور نقاروں سے کتنی پراسرار آوازیں خلق کیں، بنسریوں سے جانے کتنے راگ پیدا کیے، کتنے چھوٹے بڑے مندر بنائے اور مندروں کے اندر اور باہر ان کے کتنے پیکر اور مجسمے تراشے، دیواروں اور عمارتوں پر ان کے نقش ابھارے اور ان سے اپنا رشتہ جوڑ کر ان کی صورت کے پیش نظر لباس تیار کیے، ان کے پھن کی صورت سے متاثر ہو کر اپنے تاج تیار کیے، صدیوں اپنے بچوں کو پاتال اور ناگ دیوتاؤں کی کہانیاں سنائیں، ان کے تعلق سے قصے خلق کیے پیکروں کی ایک نئی دنیا سجادی۔ کھیتوں کھلیانوں میں سانپوں کی بہت اہمیت رہی ہے۔ بیج ڈال کر کھیتوں میں ایسے پتھروں کو رکھنے کا رواج بہت پرانا ہے کہ جن سے سانپوں کے وجود کا احساس ہو، اناج کے تیار ہو جانے کے بعد ناگ پوجا کی روایت بھی بہت ہی قدیم ہے۔

ہندوستان کے قدیم ترین باشندوں اور خصوصاً دراوڑی نسل کے لوگوں کی تہذیب سے اوپر آریائی تہذیب کی اتنی تہیں جمی ہوئی ہیں کہ انہیں ہٹا ہٹا کر سب کچھ دیکھ لینا ممکن نہیں ہے۔ یہ عقیدہ بہت قدیم ہے کہ اگر ہم سانپوں کی حفاظت کرتے رہیں گے تو وہ بھی ہماری حفاظت کریں گے۔ سانپ اپنی عبادت سے خوش ہوتے ہیں اور وقت پر مدد کرتے ہیں۔ ان کی حفاظت میں آجانے کا مطلب یہ ہے کہ اپنے خالق کی حفاظت میں آگئے۔ ناگ اور سانپ ہمیشہ مقدس رہے ہیں اور انہیں دوسرے دیوتاؤں کے ساتھ نمایاں جگہ دی گئی ہے۔ ہندوستانی اسطور میں ان کی نہ جانے کتنی کہانیاں ہیں جو زندگی کے رموز کو طرح طرح سے سمجھاتی ہیں، ویدی عہد میں ملک کے مختلف علاقوں میں ناگ پوجا کی وجہ سے قدیم باشندوں کو ناگا کہا جاتا رہا ہے۔ دراوڑ قبیلوں کی پہچان بھی ''ناگا'' کی اصطلاح سے ہوتی رہی ہے۔ سنسکرت ادب میں لفظ 'ناگا' ایسے تمام قبیلوں کی جانب اشارہ کرتا ہے جو قدیم ترین ہندوستانی تھے اور ناگ کی عبادت کرتے تھے۔ بدھ مت نے بھی ناگ کے پیکروں کو قبول کیا کہ جس کی عمدہ مثالیں امراوتی کے مجسموں میں موجود ہیں، قدیم بدھ صندوقوں میں ناگوں کے پیکر ملے ہیں، ایک صندوق میں سونے کا ناگ ملا ہے کہ جس کا نام ''مہاناپا'' ہے جو خود گوتم کے خاندان کے ایک نام سے عبارت ہے۔

ہندوستانی تہذیب میں ناگ کی عبادت کا مطالعہ کرتے ہوئے اولڈ ہم (C.L. Oldham) نے اپنی کتاب (The Sun and the Serpent) (1905ء لندن) میں تحریر کیا ہے کہ دراوڑی قبیلے ناگ پوجا کی روایت قدیم ایران کی سرحدوں سے لائے تھے۔ پروفیسر ایلیٹ اسمتھ (G. Elliot smith) نے اپنی مشہور تصنیف (The Ancient and the origin of Civilization) (لندن 1923ء) میں لکھا ہے کہ یہ روایت مصر سے ہندوستان پہنچی ہے۔ اور یہ خیال غلط ہے کہ یہ ہندوستانی روایت ہے۔ ڈبلو جے پیری (W. J. Perry) اپنی کتاب The Children of the Sun (لندن 1923ی) میں بھی اسی خیال کے حامی ہیں۔

بلاشبہ قدیم ایران اور قدیم مصر میں ناگ کی عبادت موجود تھی لیکن یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ افریقہ اور مغربی ایشیا کی روایتیں بھی کم قدیم نہیں ہیں۔ افریقہ اور مغربی ایشیا کے مختلف علاقوں میں ناگ اور سانپ قدیم حسّی پیکر رہے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ یہ روایت مصر اور ایران سے آئی ہو کہ جسے قبول کرنے کے لیے ہندوستانی ذہن پہلے ہی سے تیار تھا، ہمیں اس سچائی کا علم ہے کہ چار پانچ ہزار سال قبل دراوڑ تہذیب نے مصر اور میسوپٹامیا کے کلچر سے کئی تصورات اور خیالات حاصل کیے تھے، مختلف قسم کے تمدن کی نہ جانے کتنی خصوصیات کو اپنے احساس اور جذبے اور اپنے تصورات سے ہم آہنگ کیا تھا، سمندر بہت بڑا ذریعہ تھا۔ ان دونوں ممالک سے جو تصورات اور قدیم مذہبی افکار و خیالات حاصل ہوئے وہ یہاں کی مٹی میں جذب اور ذہن میں پیوست ہو گئے اور ان کا اپنے طورر پر ارتقا ہوتا رہا۔ ان میں تبدیلیاں بھی ہوتی رہیں کچھ اس طور پر کہ یہ مقامی بن گئے۔ پیری (W.J. perry) نے تحریر کیا ہے کہ تبدیلیاں اس طرح ہوئیں کہ بعض قدیم ترین خیالات اور تصورات اسی ملک میں ابتدائی نشان بن کر

ارتقائی منزلیں طے کرنے لگے۔ ارتقاء کی ہر منزل مختلف اور منفرد نظر آتی ہے۔ دراوڑی نسل کے لوگوں نے انہیں اپنی فکر و نظر سے سنوارا، اپنے مزاج کا آہنگ عطا کیا، اپنی ذہانت سے ملک کے جغرافیائی ماحول سے ہم آہنگ کر دیا۔

ناگا قبیلوں کی مختلف کہانیاں اور ان کے مختلف عقائد اور توہمات ملک کے کئی حصوں سے نکل کر ایک دوسرے سے قریب آئے اور اکثر اس طرح کہ ایک دوسرے میں جذب ہو گئے، ناگ راجاؤں کی پراسرار طاقتوں کی داستانیں ان علاقوں تک سرسراتی ہوئی پہنچ گئیں کہ جہاں ناگوں اور سانپوں کی عبادت عام طور پر نہیں ہوتی تھی، مقامی لوگوں نے چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو اپنے دیوتاؤں کی کہانیوں سے وابستہ کر دیا۔ قدیم ترین زندگی ناگوں اور سانپوں کی عبادت سے بھی عبارت ہے۔ ناگ کو انتہائی مقدس تصور کیا گیا ہے اور اسے دیوتا کا درجہ دیا گیا ہے، اجتماعی عبادت میں اسے نمایاں جگہ حاصل رہی ہے۔ حقیقی اور فرضی۔ اور حسی سطح پر ابھرے ہوئے قصے اسطوری بن گئے ہیں۔ مالیالی (Malyali) عوامی قصوں میں ناگ ایک اہم ترین مرکزی کردار ہے۔ آج بھی کیرالا میں نہ جانے کتنے ایسے قصے سنائے جاتے ہیں کہ جن کا تعلق اس مرکزی پیکر سے ہے۔ عام مراسم مذہبی میں ناگوں کی عبادت کو نمایاں اور مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مذہبی رسومات سے ناگ کے پیکروں کو علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ سانپوں کی قدیم اور مقدس یادگار اور چھوٹے چھوٹے مندر کو جنھیں پمپن کاوُ (Pampin Kavu) کہتے ہیں کیرالا میں مختلف مقامات پر موجود ہیں، ناگ مندر بنانے کی روایت بہت قدیم ہے اس کی ابتدا کہاں سے ہوئی بتانا ممکن نہیں لیکن اس طرح سوچنا غالباً غلط نہ ہوگا کہ پہاڑوں اور جنگلوں سے نکل کر کھیتوں میں ”ناگ مندر“ پروان چڑھا ہے، اچھی فصل کے لیے ناگ کی عبادت کی گئی ہے۔ ہر علاقے ہر گاؤں کا ایک ناگ دیوتا رہا ہے۔ اسی طرح ہر کھیت اور ہر گھر میں ناگ پوجا کی روایت رہی ہے۔ اس کی تاریخ ماضی کے گہرے اندھیرے میں ہے۔ یہ اجتماعی لاشعور اور اجتماعی حسیات کا کرشمہ ہے جو آج بھی اجتماعی لاشعور میں جذب محسوس ہوتا ہے۔ ”ناگ“ آج بھی ایک قدیم ”آرچ ٹائپ“ کی صورت متحرک ہے۔ عوامی ذہن نے ناگوں اور سانپوں سے صرف حسی اور ذہنی سطح پر رشتہ قائم نہیں کیا بلکہ ان سے خون کا رشتہ بھی قائم کیا۔ آج بھی ہندوستان کے کئی علاقوں میں ایسے قبیلے آباد ہیں اور ایسی نسلیں موجود ہیں جن کا عقیدہ ہے کہ وہ ناگوں کے خاندان سے ہیں، کیرالا کے ’نائر‘ (The Nairs) ابتداء سے جنگجو رہے ہیں، ان کا بنیادی عقیدہ ہے کہ ان کے آباء واجداد ناگ تھے، اس ذات کے پرانے لوگ سر پر سامنے بالوں میں گانٹھ دے کر ناگ کے پھن کی تصویر پیش کرتے ہیں ’نائر‘ آج بھی ناگ کی پرستش کرتے ہیں۔

جنوبی ہند میں ایک عجیب و غریب دیوتا ”منی سوامی“ کا ذکر ملتا ہے جو ناگ دیوتا سے قدیم ہے۔ دراوڑی تہذیب میں منی سوامی کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ یہ پراسرار دیوتا کبھی نظر نہیں آتا لیکن اپنے وجود کا احساس دیتا رہتا ہے۔ اس میں ناگ اور خصوصاً بپھرے ہوئے ناگ کی خصوصیتیں موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ خالص دراوڑ ذہن کی پیداوار ہے۔ خباثت اس کی فطرت ہے۔ اس کی عبادت نہ کی جائے تو اپنی کینہ پروری کا اظہار طرح طرح سے کرتا ہے نقصان پہنچاتا ہے ناراض ہو جاتا ہے تو جان لیوا بن جاتا ہے۔ خبیث روح کی مانند منڈلاتا رہتا ہے، گھروں اور درختوں میں پرویش کر کے اس وقت نقصان پہنچاتا ہے جب کوئی بھی شخص اس کے خلاف باتیں کرتا ہے۔ کبھی چھت توڑ دیتا ہے کبھی درخت کی شاخیں اچانک گرا دیتا ہے، جس گھر میں آباد ہوتا ہے اسے برباد کر دیتا ہے، لوگوں کا یہ عقیدہ رہا ہے کہ اگر اس کے لیے ہر روز پھول اور پھل رکھ دیے جائیں اور شب میں چراغ روشن کر کے اس کی پرستش کی جائے تو وہ خوش رہتا ہے۔ اکثر بعض گھروں میں جب یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے پرویش کیا ہے تو ان گھروں میں رہنے والوں کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ وہ سال میں اس کی عبادت اور پوجا کا بہتر انتظام کریں۔ قیاس یہ ہے کہ جب مصر سے ناگ پوجا کی روایت یہاں پہنچی تو ”منی سوامی“ کے پراسرار وجود کی وجہ سے یہ روایت فوراً ذہن و شعور میں جذب ہو گئی (ممکن ہے منی سوامی نام بعد میں ملا ہو اور اس کے وجود کا احساس صدیوں پہلے سے موجود ہو۔)

مذاہب، عقاید، توہمات اور مختلف تمدنی اور تہذیبی اقدار کے ردّ و قبول کے عمل کے پیش نظر دراوڑی ذہن کی کئی اہم خصوصیات کو سمجھا جا سکتا ہے۔

دراوڑی ذہن کی سب سے بڑی خصوصیت وہ میلان یا رجحان ہے جو اشیاء و عناصر اور تجربوں کا تجزیہ کر کے کچھ اصول متعین کر لیتا ہے اور اپنی آرزو اور اپنے احساس اور جذبے سے اشیاء و عناصر اور حاصل کیے ہوئے تجربوں کی صورتیں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے، اس عمل میں ترمیم و تنسیخ کا سلسلہ جاری رہتا ہے، نئی معنوی جہت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ناگ کی عبادت پہلے سے موجود منی سوامی کے متحرک پیکر کی عبادت میں جذب ہو گئی ہے حالانکہ آج بھی منی سوامی کسی نہ کسی صورت مختلف علاقوں میں موجود ہے۔ ناگ کے ساتھ ناگن دیوی بھی آئی جو عموماً مختلف بستیوں، علاقوں اور دیہاتوں میں اپنی مختلف جہتوں کو لیے آج بھی موجود ہے۔ کئی مقامی دیویوں کے پیکر اس میں جذب ہو گئے، ایسا بھی ہوا کہ خود ناگن دیوی کا پیکر کئی مقامی دیویوں سے ہم آہنگ ہو گیا، ایک قدیم ترین دیوی ہے جسے تیلگو زبان میں گنگ اما(Ganga Amma) اور تمل میں ”مریااما“(Mariya Amma) کہتے ہیں۔ زمین کی زرخیزی اور کھیتوں کی اچھی فصلوں کی ذمہ دار ہے۔ اس کا ایک روپ بھیانک ہے۔ چیچک، ہیضہ اور قحط کی ذمہ دار بھی ہے۔ یہ کالی کی بہت سی خصوصیات لیے ہوئے ہے لہو پیتی ہے، قربانی چاہتی ہے، مہربان بھی ہے رحمتیں بھی لے کر آتی ہے، ناگن دیوی میں گنگ اما اور مریااما کی خصوصیتیں بھی موجود ہیں۔

دراوڑی تہذیب کی تاریخ میں یہ بات بہت اہم ہے کہ ڈر اور خوف کے جذبے پر محبت کا جذبہ غالب آتا گیا ہے۔ ناگوں سے لہو کے رشتے کے احساس نے خوف کے جذبے میں توازن پیدا کر دیا ہے۔ محبت اور شفقت اور محبت کے تصور نے عوامی رشتوں کو مضبوط اور مستحکم کر دیا۔ ناگ انسانی رشتوں کا مرکز بنا رہا ہے۔ سب ایک ہی خاندان کے ہیں یہ احساس غیر معمولی ہے۔ اس سے اپنی قوت اور طاقت کا احساس بالیدہ ہوا ہے۔ محنت اور خصوصاً اجتماعی محنت کی قدر و قیمت کو سمجھنے میں آسانی ہوئی ہے۔ کسی مندر کی تعمیر ہو یا کوئی رقص، کوئی کھیت ہو یا کوئی نقاشی یا مصوری، عوامی اور اجتماعی محنت ہمیشہ شامل رہی ہے۔ ناگ تحفظ کرتے ہیں، اعمال پر نظر رکھتے ہیں، بہتر انسانی رشتوں کو دیکھ کر اپنی رحمتوں کی بارش کرتے ہیں۔ یہ غیر معمولی نفسیاتی شعور تھا کہ جس سے دراوڑی تہذیب کی عمدہ قدروں کی تشکیل ہوئی ہے۔ گنگ اما اور مریااما، بھی رحمتوں کی دیویاں بن گئیں، نفسیاتی ضرورت نے عوامی رشتوں کی اقدار کا تعین کیا۔ ان اقدار میں محبت اور ایک دوسرے کی مدد کی خواہش دونوں کی بڑی اہمیت ہے۔ تمل علاقوں میں ایانا(Aiyana) دیوتا ان ہی اقدار کا سرچشمہ ہے۔ انہیں قربانی یا لہو کی ضرورت نہیں ہے، وہ گاؤں کے محافظ ہیں، راتوں میں گاؤں کی حفاظت کرتے رہتے ہیں چھوٹی چھوٹی پہاڑیوں اور اونچے اونچے ٹیلوں پر ”ایانا کے چھوٹے چھوٹے مندر بنائے گئے عموماً ایسے مندروں کے سامنے مٹی کے بنے ہوئے گھوڑے رکھے گئے۔ یہ گھوڑے رات کے اس دیوتا کے لیے سواری بن جاتے ہیں، کھیتوں کھلیانوں کے پاس درختوں کے نیچے بھی ان کے مندر ملتے ہیں، ایسے تمام دیوتاؤں اور دیویوں کی روایات ماضی کی تاریکی میں پوشیدہ ہیں۔ ناگ کی قوت، طاقت، شفقت اور محبت اور اس کی رحمتوں کے بنیادی تصورات نے دوسرے دیوتاؤں اور دیویوں کی شخصیتوں کو تبدیل کر دیا ہے۔

’سمندر منتھن‘ میں جہاں مندراچل پہاڑ منتھنی ہے وہاں ’واسکی ناگ‘ ڈوری۔ راکششوں نے ضد کر کے واسکی ناگ کے سر کو پکڑ کر رکھا تھا جب کہ دیوتاؤں نے دم پکڑ رکھی تھی راکشش جب ناگ کو کھینچتے ہیں تو منہ سے ایسی آنچ نکلتی ہے کہ راکشش جھلسنے لگتے ہیں۔ آریوں کے حسّی اور مذہبی قصوں اور ان کے تصورات اور خیالات کی پختگی کے باوجود ہندوستان کے کم و بیش تمام علاقوں میں قدیم ترین عوامی روایات، قصے، تصورات اور خیالات دھرتی کے اندر سے پھوٹتے رہے ہیں اور اکثر عقائد اور روایات بن کر زندہ رہے ہیں۔ یہ سب فنون کا سرچشمہ بھی بنے ہیں۔ مختلف قوموں کی تہذیبی آمیزش کے بعد ان کا تحرک فنون کی تخلیق میں شامل رہا ہے۔

مالابار میں ایسی جانے کتنی قدیم کہانیاں ہیں جو آج بھی بچوں کو سنائی جاتی ہیں کہ جن میں ایک ایسی عورت ہوتی ہے جو ایک ساتھ دو بچوں کو جنم دیتی ہے اور ان میں ایک ناگ ہوتا ہے جو اپنی ماں کو چند نصیحتیں دے کر گم ہو جاتا ہے اور برے وقت میں مدد کرتا ہے عموماً مشکل لمحوں میں یاد

کرنے سے نمودار ہوتا ہے اور ماں کا آنچل خوشیوں سے بھر دیتا ہے۔ اس قسم کی عوامی کہانیاں ہندوستان کی قدیم داستانوں میں شامل ہو گئی ہیں۔ کیرالا میں قدیم مشہور ناگ مندر "منار سالہ" (Mannarsala) ہے کہ جس میں ناگوں کے ہزاروں پیکر ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ اس کی پہلی تعمیر اس وقت ہوئی جب ایک عورت کے ناگ بچے نے یہ نصیحت کی تھی کہ اس کی عبادت کی جائے۔ 'ماں' نے اپنے ناگ بچے کی عبادت شروع کی اور اس کے بعد اس علاقے کے تمام لوگوں نے اس ناگ کی عبادت کو فرض جانا۔ 'ماں' اس ناگ دیوتا کی پہلی پجارن تھی، اس کے بعد مندروں میں عورتیں پجارن بننے لگیں، ایسی پجارن عورتوں کو کیرالا میں "ولیاما" (Velia Amma) کہا جاتا ہے جس کے معنی ہیں "بڑی اماں"! اس طرح ناگ کنیاؤں کی کئی کہانیاں مشہور ہیں جو قدیم ترین عوامی کہانیوں سے رشتہ رکھتی ہیں، بعض ناگ کنیاؤں کے لیے مختلف قبیلوں نے چھوٹے چھوٹے مندر بھی بنا رکھے ہیں۔

ناگ پوجا محض احساس اور عمل نہیں بلکہ اظہار ذات بھی ہے، قدیم ترین نسل کے سچے اور واضح اور صاف اور اپنی فطرت میں مقدس کردار کا یہ اظہار انسانیت اور انسان کی آرزوؤں اور تمناؤں کو پیش کرتا ہے۔ ایسے ہی اعتماد، اعتقاد اور عبادت نے تہذیب کی بعض اقدار کی تشکیل کی ہے اور سماجی اور اخلاقی خیالات کی بنیادیں قائم کی ہیں ہیں۔ قبیلوں کے ابتدائی مذاہب انسانی زندگی کے کئی پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہوئے یہ احساس دیتے ہیں کہ یہ اپنے اندر سے باہر آئے ہیں اور آہستہ آہستہ ارتقاء کی منزلیں طے کرتے رہے ہیں۔

ہندوستان کے قدیم ترین باشندوں کے ایسے مشترکہ اعتقادات کو قدیم قبیلوں کے مذہبی، ثقافتی اور ابتدائی نامحسوس فلسفیانہ نظام میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ سب سے اہم بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس نظام میں بدخواہی اور فیض رسانی کے جذبوں کا ایک عجیب و غریب امتزاج ملتا ہے کہ جس کا اظہار فطری اور فوق الفطری عناصر کی پیشکش میں ہوتا ہے، تخیئلی خصوصیتوں کے ساتھ سحر انگیزی سے مذہبی نظام میں انگنت دیوی دیوتاؤں کی تخلیق ہوتی ہے، شمال مشرق کے پہاڑی علاقوں کے قبیلوں کی عبادت کا جائزہ لیا جائے تو چند بنیادی سچائیاں اس طرح سامنے آئیں گی۔

- مختلف حصوں میں تقسیم کر کے فطرت کے جلال و جمال کی عبادت!
- اپنے اباواجداد کی روحوں کی عبادت!
- بعض دیگر روحوں کی عبادت!
- اندھے وشواس یا عقیدے کے ساتھ عناصر کی عبادت کہ جن میں پوشیدہ سحر یا اُن سحر انگیز روحوں کی موجودگی کا یقین ہو!
- ایک ہی سب سے بڑے دیوتا کی عبادت! اور
- ایسی دیوی یا ایسے دیوتا کی عبادت کہ جس کی حیثیت مرکزی ہو اور جس کے سامنے دوسرے تمام دیوتا اور دوسری تمام دیویاں ثانوی حیثیت رکھتی ہوں۔

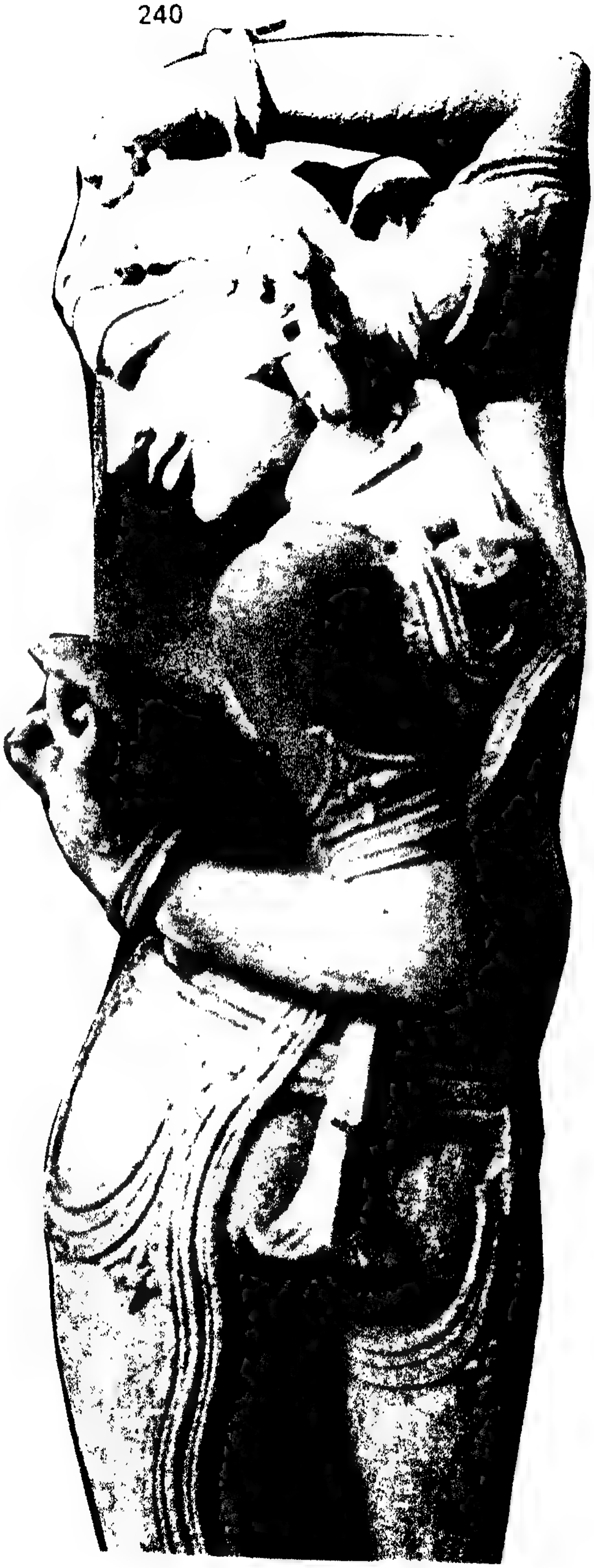
'کھاسی' قبیلوں میں "ایک خالق" کا عقیدہ بہت مضبوط رہا ہے، ان لوگوں نے خالق زندگی کو نوگ (nong) "یو" (U) 'تھو' (Thaw) 'بیلی' (Beli) جیسے نہ جانے کتنے نام دے رکھے ہیں، ایک خالق میں زمین، پانی اور دولت سب کے دیوتاؤں کی خصوصیتیں جذب رہی ہیں۔ دولت اور جاہ و حشمت کی خصوصیت اس لیے اہم رہی ہے کہ خالق زندگی کا یہ پہلو زیادہ متحرک ہو جائے تو انسان اپنی محنت سے زمین کو زیادہ زرخیز بنا سکتا ہے اور پہاڑوں کے اندر سے پانی نکال سکتا ہے، دریاؤں کے رخ موڑ سکتا ہے، دولت اور جاہ و حشمت دونوں قوت اور طاقت سے وابستہ ہیں۔ 'ناگ' کی پرستش کے پس منظر میں یہ نفسیاتی سچائی بھی موجود ہے وہ طاقت کی علامت ہے لہذا دولت اور جاہ و حشمت بھی عطا کرتا ہے، دولت دے کر اس کا محافظ بن جاتا ہے، طاقت اور قوت عطا کر کے زندگی پر گزر جانے کا بے پناہ حوصلہ بھی عطا کرتا ہے۔

شیوازم کے ساتھ ناگ نے اور زیادہ اہمیت اختیار کر لی، ناگ شیو کی علامت بن گیا شیو لنگ کی صورتیں ناگ کی شکلوں میں ڈھلنے لگیں، کنڈلی یوگ نے شکتی کی صورت میں ناگ کے پیکر کو محسوس کیا۔

کیرالا سے کشمیر تک اور کشمیر سے شمال مشرقی پہاڑی علاقوں تک ناگ کی عبادت کی روایتیں آج تک زندہ ہیں۔ ہندوستانی فلسفوں نے ان کی بنیادیں مضبوط کی ہیں۔ کشمیر وادی میں ناگ راجاؤں کی حکومت کی نہ جانے کتنی کہانیاں آج بھی مقبول ہیں۔ ناگ دیوتا کے قصے مشہور ہیں۔ ناگ راج سے شیش ناگ اور اننت ناگ تک قدیم ترین تصورات کے ساتھ نئے تصورات کے فلسفیانہ نکات کو بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ ڈوگروں کے عوامی فن میں ناگ ایک مرکزی علامت بنا رہا ہے۔ کئی مقامات پر آج بھی ''آئیکون'' (Icon) موجود ہیں انہیں مقامی لوگ 'ناگا' کہتے ہیں۔ عموماً چپٹے مربع نما پتھر سے ناگ تراشے گئے ہیں ناگ کھیتوں کھلیانوں کی حفاظت کرتے ہیں، کھیتوں کے درمیان ان کے پیکر بھی ہوتے ہیں۔ آج بھی یہ قدیم عقیدہ موجود ہے کہ بارش کے لیے 'ناگ' دیوتا کی عبادت ضروری ہے۔ ڈھول نقارے بجا کر ناگوں کو بیدار کیا جاتا ہے۔ اس دیوتا کو پیار سے ''بولا دیوتا'' یعنی بہرا دیوتا کہا جاتا ہے غالباً اسی لیے ڈھول نقاروں کی ضرورت ہوتی ہے۔ بھدروا کے علاقے میں بزرگ اکثر یہ کہانی بچوں کو سناتے ہیں کہ جب ناگ دیوتا کی عبادت کے لیے کیلاش کنڈ جاتے ہیں اور پہاڑ کے اوپر برف کی مانند جمی ہوئی جھیل کو دیکھتے ہیں تو انہیں ناگ دیوتا نظر آتے ہیں۔ کشمیر میں شیش ناگ کی کہانی بھی کم دلچسپ نہیں ہے۔ جموں اور بھدروا میں آج بھی ایسے خاندان موجود ہیں کہ جن کا عقیدہ یہ ہے کہ ان کا رشتہ ناگا قبیلوں سے ہے، وہ ناگ کی پرستش کرتے ہیں۔

قدیم ہندوستانی مجسموں میں درخت اور سانپ دونوں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ یہ عقیدہ ہے کہ درخت کے نیچے خزانہ رہا ہے اور ناگ اس کی حفاظت کرتا ہے، درخت کسی نے کاٹ دیا تو ناگ کا جلال اسے زندہ نہیں رہنے دے گا۔ خزانے کے تصور کے ساتھ قیمتی پتھروں اور قیمتی معدنیات کا تصور بھی وابستہ رہا ہے۔ یہ سب زمین کے اندر گہرائیوں میں پوشیدہ ہیں کہ جہاں صرف تاریکی ہے، اس تاریکی کے بطن سے درخت نکلتے ہیں جو تحفظ دیتے ہیں۔ اسی تاریکی کا کرشمہ ہے کہ انسان کو اتنی خوبصورت دنیا نصیب ہوئی ہے۔ ناگ اس گہری تاریکی سے رشتہ پیدا کر دیتا ہے۔

جمالیاتی شعور اور امتیازی جمالیاتی تصورات



● ہندوستانی تہذیب، انسان کی اعلیٰ اقدار کا سرچشمہ ہے، اس تہذیب نے ہر عہد میں اعلیٰ اور افضل صفات و اقدار کا شعور عطا کیا ہے یہی وجہ ہے کہ ہم نے اپنی تہذیب اور کلچر کو "مانو سنسکرتی" یا 'مانو دھرم' کے نام سے یاد کیا ہے، ہمیشہ یہی سمجھا اور سمجھایا ہے کہ ہندوستانی تہذیب اور اس کی ثقافت، آفاقی اقدار کی ترجمان ہے اس کی آفاقیت کے پیش نظر تاریخ شاہد ہے ہم نے کبھی غلط نہیں سمجھا۔

ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی معنی خیز اور تہہ دار داستان کب شروع ہوتی ہے تاریخ ابھی تک نہیں بتا سکی ہے اور اس سلسلے میں "پہلے عنوان" کی تلاش بھی ممکن نہیں ہے۔ ہم یہ سمجھتے ہیں کہ یہ 'انادی' (Anadi) ہے یعنی یہ ابتدا کے بغیر ہے۔ یا انتہائی پراسرار آفاقیت (سناتن) ہے کہ جس کی بے پناہ رومانیت اور جس کے لذت آمیز رس ہی سے محسوسات کی ایک کائنات سامنے آتی ہے۔

ہر عہد میں انسان اور دھرتی اور انسان اور کائنات اور فطرت کے رشتوں کی مسلسل تلاش و جستجو نے اپنی سچائی کو پہچانا ہے اور اس معاملے میں ذہن کے دریچے ہمیشہ کھلے رہے ہیں۔ دوسرے تجربوں کو قبول کرنے اور انہیں اپنے تجربوں سے ہم آہنگ کرنے کا عمل مسلسل جاری رہا ہے۔

'ابدی سچائی' یا ایک ہی سچائی کو کبھی کسی نے صفر (شونیہ) سے تعبیر کیا یعنی کچھ نہیں! کسی نے اسے 'برہم' کہا کسی نے ایشور، کسی نے شیو، اور کسی نے بدھ! کسی نے اسے وقت یا زمانہ کہا اور کسی نے اسے ذات یا خودی کے نام دیے۔

غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ سب سے اہم تصور یا تجربہ، رجحان یا رویہ 'یوگ وششٹھ' (Yoga vashistha) کا ہے یعنی مختلف عہد اور زمانے میں ابھرے ہوئے تمام مختلف اور متضاد راستے ایک ہی عظیم تر حقیقت یا سچائی کی طرف جاتے ہیں!

یہ رویہ یا رجحان یا تصور اور تجربہ انتہائی غیر معمولی ہے، اس سے تہذیب کا ایک منفرد روشن مزاج بنا ہے، یہی مزاج ہمیں بھی عزیز تر ہے۔ یہی مزاج اپنا سب سے عظیم سرمایہ ہے۔ ہم اسے بخوبی پہچانتے ہیں یہی وجہ ہے کہ اسے "انیک انت" سے تعبیر کیا ہے، اس کا مفہوم اس کے سوا کچھ نہیں کہ عظیم تر سچائی کے انگنت پہلو ہیں اور سوچنے والوں نے اپنے اپنے انداز سے اسے پہچاننے کی کوشش کی ہے۔ کوئی ایک پہلو کو پہچانتا ہے اور کوئی دوسرے پہلو کو لیکن ہر صاحب نظر نے عظیم تر سچائی کو کسی نہ کسی طرح پہچانا ضرور ہے۔ کسی کی پہچان غلط نہیں ہے لہذا ہر پہچان قیمتی ہے، اسے اپنی فکر و نظر سے ہم آہنگ کرنا ہی بڑا کام ہے۔ ہم نے یہ کام کیا ہے یہی وجہ ہے کہ اپنی تہذیب کی تاریخ پھیلی ہوئی تہہ دار اور معنی خیز نظر آتی ہے اور اس میں انگنت تجربوں کی روشنیوں کا جلال و جمال ملتا ہے۔ اس کے انگنت معنی خیز پہلو ہیں اور ہر پہلو مانند نور ہے!

ایسی لچک دنیا کے کسی ملک کی تہذیب و ثقافت میں نہیں ہے۔ 'انیک انت' کے بہتر شعور اور احساس اور اس سچائی پر مکمل اعتماد کی وجہ سے ہم ایک انتہائی وسیع اور حد درجہ گہرا 'وژن' رکھتے ہیں جو تہذیب و تمدن کی تاریخ کے ہر دور میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے اور اپنی سچائی کا احساس عطا کرتا ہے۔

ہندوستان میں مختلف نسلیں اور قومیں آباد ہوتی رہی ہیں یہاں کی مٹی کے جادو کا کرشمہ ہے کہ تمام قومیں یہاں اس طرح رچ بس گئیں جیسے یہی ان کا وطن ہو مختلف اور متضاد سماجی، ثقافتی، فنی اور فکری تجربے موجوں کی طرح ٹکرائے لیکن ایک بڑے سمندر کی لہروں کی مانند سمندر کی

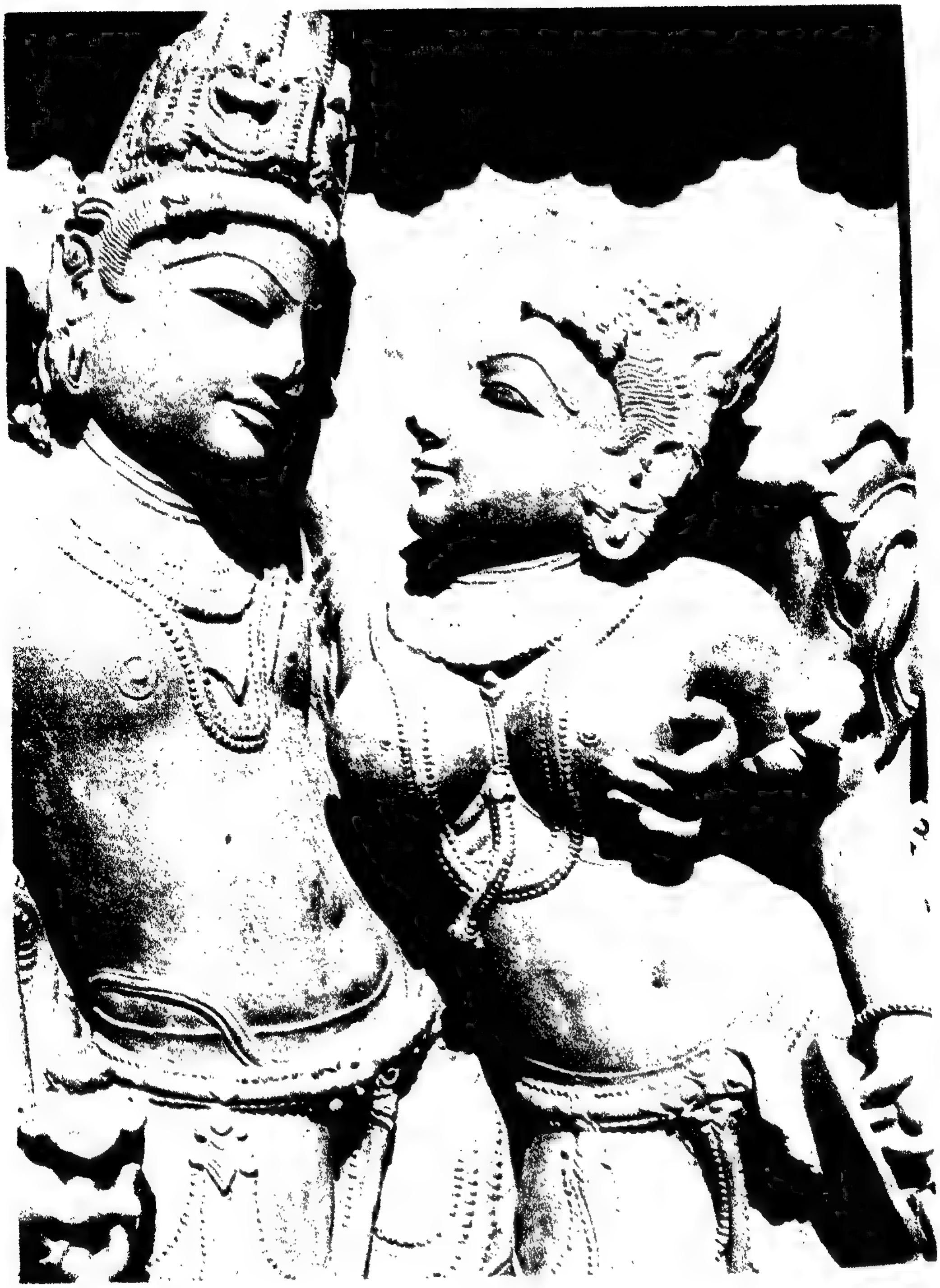
عظمت بن کر رہے، ایک دوسرے کے تجربوں کی روشنی حاصل ہوئی، کچھ لوگ اسے قوت برداشت کہتے ہیں، اسے قلب و نظر کی وسعت سے تعبیر کرنا چاہیے اس لیے کہ معاملہ بہت کچھ حاصل کرنے، جاننے اور انسانی اقدار کے پیش نظر ایک ساتھ جینے اور اعلیٰ جمالیاتی صداقت کے ساتھ زندگی کرنے کی خواہش کا بھی ہے۔

ہندوستانی تہذیب کی بے شمار جہتوں، افکار و خیالات کے تمام پہلوؤں اور اس کی جمالیات کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔ چند خاص فکری اور جمالیاتی پہلوؤں سے امتیازی رجحانات کی پہچان ہو سکتی ہے۔ آریائی اور غیر آریائی تجربوں کو علاحدہ کرنا بھی آسان نہیں ہے اور اس ملک کے بیش قیمت تجربوں کا مطالعہ بھی اس طرح قطعی مناسب نہیں ہے۔ جب اشیاء و عناصر اور فطرت کے باطنی رشتے پر نظر جاتی ہے اور داخلی آہنگ کی قدر و قیمت کا احساس ہوتا ہے اور ہندوستان کے آچاریہ اور قدیم سوچنے والے اپنے وجود اور فطرت کے آہنگ سے پراسرار رشتہ قائم کرنے کی باتیں کرتے ہیں اور آہنگ کی وحدت کا قیمتی تصور، رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور فن تعمیر کے اعلیٰ ترین نمونوں میں شامل ہوتا ہے تو بھلا کون بدھ، کون دراوڑ اور کون آریا اور کون غیر آریا رہ جاتا ہے۔!

جب مندروں کی تعمیر میں 'شکتی' نیچے سے اوپر جاتی ہے اور ذات لامحدود سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جاتی ہے اور تخلیق کا ایک خوبصورت نمونہ سامنے آجاتا ہے تو مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربوں کے انگنت جلوؤں کے باوجود ''وحدت'' کا احساس اور وحدت کی جمالیاتی صورت پذیری ہی توجہ طلب رہتی ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں جب عظیم تر روح رقص کرتی ہے تو اس کے آہنگ کی آفاقیت کی پہچان مختلف نسلوں اور قوموں کے تجربوں کے ساتھ اس بڑی سچائی سے بھی ہوتی ہے کہ وہ سب کسی طرح ایک ہی سچائی کی جانب بڑھتے ہیں۔ جب موسیقی کا آہنگ زمان و مکاں کی قید سے آزاد ہو کر فطرت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے اور انتہائی مجرد جمالیاتی قدروں کی تخلیق ہوتی ہے تو ہم انہیں صرف ایک قوم یا ایک نسل کے تجربوں سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ اس لیے کہ مختلف اور متضاد تجربوں کی انتہائی خوبصورت 'وحدت' سامنے آتی ہے جو ان تجربوں کے نور سے منور کر حیرت انگیز جمالیاتی آسودگی عطا کرتی ہے۔

ہندوستانی فکر اور ہندوستانی جمالیات نے اعلیٰ اور افضل ترین تجربوں کو ہمیشہ قبول کیا ہے۔ ہندوستانی جمالیات کا دائرہ اسی وجہ سے اتنا پھیلا ہوا، تہہ دار، پہلو دار اور حد درجہ معنی خیز بنا ہے۔ قلب و نظر کی کشادگی کسی بھی تہذیب اور اس کی جمالیات کے لیے بڑی نعمت ہے۔ تجربوں کی بہتر آمیزش اور آویزش کے لیے قلب و نظر کی کشادگی ہندوستان کی صدیوں کی تاریخ کا سب سے عظیم ورثہ ہے!

ہندوستانی تہذیب کا ایک روحانی کردار ہے جس کے خوبصورت نقوش نمایاں رہے ہیں۔ فن تعمیر، فن مجسمہ سازی، فن مصوری اور فن موسیقی کی طرح ہندوستانی ادبیات میں بھی یہ روحانی کردار موجود رہا ہے۔ اس کردار کا سب سے بڑا کرشمہ یہ ہے کہ اس نے اعتقاد اور تصورات وغیرہ کو بھی جمالیاتی صورتیں عطا کر دی ہیں۔ ادبیات میں جو بڑی تخلیقات ہیں ان کے باطن میں روحانی کردار کی بھی پہچان ہوتی ہے اور ان کی جمالیاتی صورتیں بھی نقش ہو جاتی ہیں۔ بدھ ادب ہو یا جین ادب، ویدی ادب ہو یا تانترک ادب، کتھائیں ہوں یا رس کہانیاں، سنسکرت زبان کی شعریات اور نثری تالیفات ہوں یا ڈرامائی ادب، ہندوستانی تہذیب کا روحانی کردار موجود ہے جس کی وجہ سے زندگی کے حسن اور اس کی وحدت اور کبھی پراسرار وحدت کی پہچان ہوتی رہی ہے۔



میتھن

(کھجوراہو)

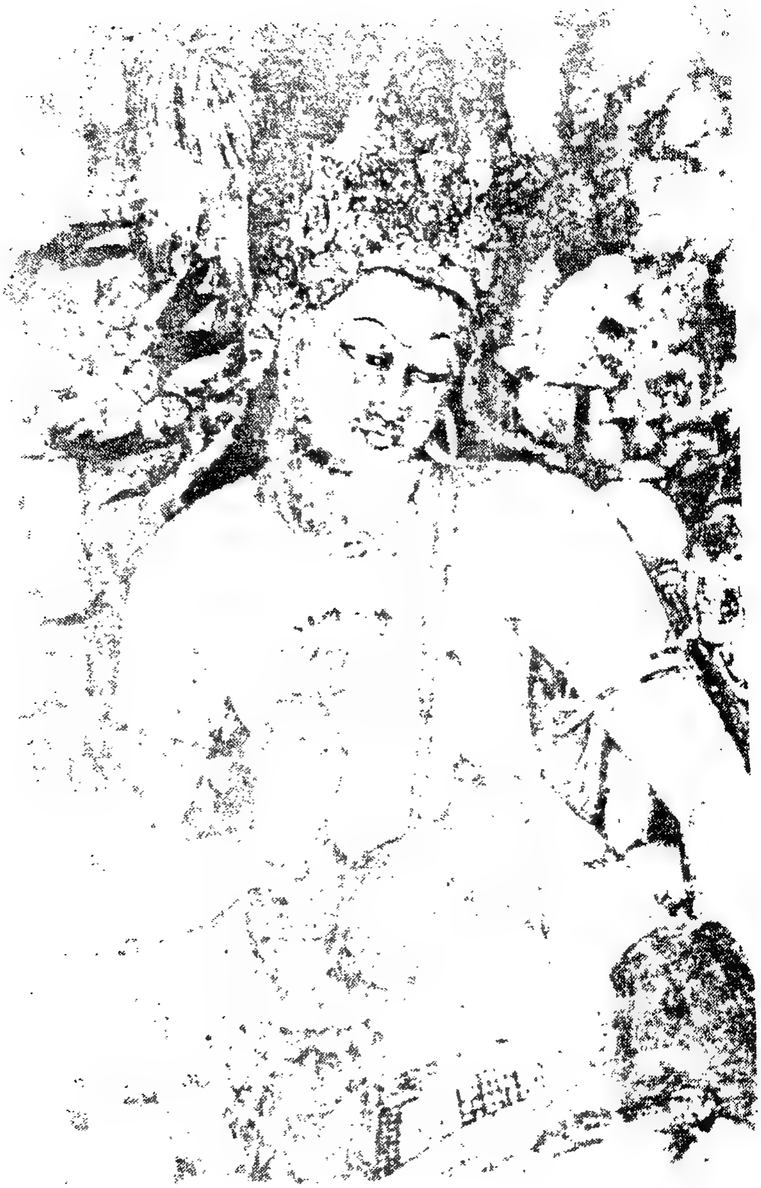
بر صغیر کی صدیوں کی تاریخ اور تہذیب میں تخلیقی وقت (Creative Time) کا ایک حیرت انگیز تسلسل قائم رہا ہے۔ عوامی زندگی اور مختلف نسلوں کی تہذیب میں تخلیقی وقت اور تخلیقی لمحات ہمیشہ جذب رہے ہیں، تمام مادی اور روحانی تصورات اور اقدار میں تخلیقی وقت اور لمحات کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس ہمہ گیر اور جہت دار تسلسل نے روحانی تمدن کی اعلیٰ ترین قدروں سے آشنا کیا ہے، ہندوستان کے فنون ہزاروں برسوں کے جمالیاتی تجربوں کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ وہ جمالیاتی تجربے جو تخلیقی وقت اور تخلیقی لمحات کی دین ہیں۔

ہندوستانی فنکاروں کا جمالیاتی شعور بیدار اور متحرک رہا ہے، یہی وجہ ہے کہ ہر عہد میں فنون کی جمالیاتی سطح بلند رہی ہے، فن کار کا اپنا تجربہ بھی اہم رہا ہے اور اس کی وہ تخلیقی صلاحیت بھی اہم رہی ہے کہ جس سے عمدہ اور اعلیٰ جمالیاتی صورتوں کی تخلیق ہوئی ہے، ہر اچھی تخلیق کا ایک سماجی کردار موجود ہے جو سماج اور تہذیب کے تقاضوں کو نمایاں کرتا ہے، تخلیق محض موضوع کا جمالیاتی عکس نہیں بلکہ جمالیاتی موضوع بھی ہے۔ جمالیاتی صورت، سماجی تجربے کو ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچاتی رہی ہے۔ تخلیق کے رموز و اسرار کو سمجھنے اور جاننے کے لیے جہاں خارجی حالات پر نظر رہی ہے وہاں داخلی اقدار و عناصر کا بھی ایک گہرا شعور حاصل رہا ہے۔ خارجی اور داخلی اقدار و عناصر کی ہم آہنگی اور وحدت کے احساس نے انسان اور کائنات کے رشتوں کا عرفان عطا کیا ہے۔ جمالیاتی تخلیقی شخصیت کا اظہار اس وقت ہوا ہے جب خارجی اور داخلی اقدار و عناصر کے گہرے شعور نے دانشوری کی ایک عمدہ سطح قائم کی ہے، دونوں کی وحدت نے حیات و کائنات کے جلال و جمال کا عرفان عطا کیا اور انسان کے مرکز پر فنکار کی نظر گہری رہی ہے۔ جمالیاتی تخلیقی شخصیت نے تخلیقی عمل میں حسن و جمال کے اصول متعین کیے ہیں اس شخصیت کے تحرک میں مشاہدہ، تاثر، احساس، جذبہ اور وجدان سب شامل رہے ہیں۔

سماجی ارتقائی تاریخ میں اکثر غیر جمالیاتی حالات پیدا ہوئے لیکن ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں نے ایسے ماحول میں بھی فطرت کے جلال و جمال اور فطرت کے آہنگ کو محسوس کیا اور فن کی فطرت کو جو خود آہنگ سے مرتب ہوتی ہے، نیچر کے آہنگ سے جذب کرنے کی کوشش کی۔ زندگی میں توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش بنیادی طور پر کسی نہ کسی سطح پر نغمے کی ترتیب ہے۔ لہذا اس عمل میں زندگی اور فن کا مربوط رشتہ قائم رہا اور جمالیاتی قدروں کی تخلیق ہوتی رہی، جمالیات، انسان اور حقیقت کے درمیان تخلیقی رشتے کی صورت رہی ہے جس کی وجہ سے مختلف عہد اور مختلف سماجی حالات میں فطرت یا نیچر کے حسن و جمال کی نئی تخلیق ہوتی رہی ہے، کچھ اس طرح کہ مرکز انسان رہا ہے اور اس کے وجود کے گرد جلال و جمال کا ہمہ گیر دائرہ خلق ہوتا رہا ہے۔

کوئی جمالیات خالص نہیں ہوتی اس لیے کہ کوئی تہذیب خالص نہیں ہوتی، فنون تہذیب اور کلچر کی علامت ہیں لہذا یہ بھی تجربوں اور اظہار کے پیش نظر مرکب ہیں۔

ہندوستانی جمالیات میں مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربے ہیں اس لیے کوئی خالص بدھ جمالیات ہے اور نہ کوئی خالص دراوڑی اور آریائی۔ بدھ جمالیات ہو یا ہند مغل جمالیات اپنے نمایاں پہلوؤں کو شدت سے واضح کرنے کے باوجود خالص نہیں ہے، ہم جمالیاتی جہتوں کو پہچاننے اور اہم ترین پہلوؤں کی نشاندہی کے لیے نام دیتے ہیں خالص ہونا تہذیب اور کلچر کی فطرت ہی نہیں ہے اس لیے جمالیات بھی خالص نہیں ہوتی مختلف نسلوں اور قوموں کے تجربے ہم آہنگ ہوئے ہیں، صدیوں ان کی آویزش اور آمیزش کا سلسلہ رہا ہے۔ دوسرے ملکوں اور خطوں کے جمالیاتی تجربے بھی ان سے ہم آہنگ ہوئے ہیں۔



☆ ’پدم پانی‘ اجنتا (غار نمبر ۱)
ساتویں صدی عیسوی
آنند کے عرفان کا ایک شاہکار!

آریائی جمالیات کا رشتہ بدھ اور دراوڑی جمالیات سے قائم ہوتا ہے اور پچھلی نسلوں کے تجربوں کی روایات روشنی عطا کرتی ہیں۔ بدھ، دھرتی ماں اور نٹ راج کے پیکروں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فکری اور جمالیاتی تجربوں کی آمیزشیں ہوتی رہی ہیں۔ عبادت گاہوں اور مندروں کی تعمیر اور رقص اور موسیقی میں آمیزشیں اس طرح ہوئی ہیں جیسے سب ایک ہی قوم کے تجربے ہوں، ہندوستانی جمالیات میں بودھی ستو، مایا، تارا وغیرہ کے پیکروں اور استوپوں اور بدھ وِیہاروں کی تخلیق میں اعلیٰ جمالیاتی روایات اور کلاسیکی آہنگ کی پہچان ہو جاتی ہے۔ مغل یا ہند مغل جمالیات مسلمانوں کے ہزاروں برسوں کے تجربوں کی عظیم تر علامت ہے اس کا رشتہ ایک طرف وسط ایشیا سے ہے اور دوسری طرف اسلامی تہذیب اور تمدن کے اس سفر سے کہ جس کے سنگ میل کوفہ، بصرہ، ہرات، بغداد، تبریز، سلطانیہ اور قاہرہ وغیرہ میں نصب ہیں۔ اس کا رشتہ ہندوستان کے ان مسلمانوں کے جمالیاتی تجربوں سے ہے جو مغلوں سے قبل آئے اور اپنی فکر و نظر اور اپنی جمالیات کے ساتھ ہندوستانی جمالیات میں جذب ہو گئے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مغل جمالیات کا گہرا بامعنی رشتہ ہندوستان کے فنی اور جمالیاتی تجربوں سے اس طرح قائم ہوا کہ انہیں علاحدہ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے۔ اپنی امتیازی خصوصیتوں کے باوجود مغل جمالیات ہندوستانی جمالیات میں جذب ہے اور اس کا ایک انتہائی سنہرا باب ہے، مغل جمالیات نے ہندو۔ بدھ جمالیات سے گہرا رشتہ قائم کیا جس کی آفاقیت کا احساس مسلمان فنکاروں کو شدت سے ہوا تھا۔

برصغیر میں تخلیقی آرٹ کا رشتہ اپنی مٹی اور اپنی تہذیب سے بہت گہرا رہا ہے، قدیم فن تعمیر، فن مجسمہ سازی، فن مصوری اور فن موسیقی وغیرہ دھرتی سے گہرے تعلق کی خبر دیتے ہیں، ہندوستانی جمالیات مادّی تجربوں کی نہ جانے کتنی جہتوں سے آشنا کرتی ہے، مذہبی اور متصوفانہ تجربے ان ہی تجربوں کے پہلو ہیں۔ گہرے مذہبی اور متصوفانہ تجربوں نے دراصل انسان، اُس کے جسم اور مٹی کے تئیں اور بیدار کیا ہے۔ جمالیاتی وحدت کا بنیادی تصور بھی مادّی تجربوں سے پھوٹا ہے۔ وہ فنی نمونے جو بظاہر مذہبی خیالات اور تصورات کی شدت کو پیش کرتے ہیں انسان کی مادّی زندگی اور عہد اور ماحول کے تجربوں سے سرشار ہیں۔ اجنتا، امراوتی، سانچی اور بھارہت کے جمالیاتی پیکر اسی دھرتی سے ابھرے ہوئے محسوس ہوتے ہیں، مندروں کی بنیادیں زمین میں پیوست ہیں، دیوی دیوتاؤں کے جلوے زندگی کے جلال و جمال کو نمایاں کرتے ہیں، انسان کے جسم کا حسن ہی مختلف انداز میں متاثر کرتا ہے، جوانی ہو یا سندرتا، چہرے کی خاموشی ہو یا ہونٹوں کی دلکشی، سوچنے کا انداز ہو یا مسکراہٹیں، سب انسان کی بنیادی خصوصیتوں کے ساتھ نمایاں ہیں، ہندو، بدھ اور جین پیکر زمین کے جلال و جمال کو لیے حسن کا اعلیٰ معیار پیش کرتے ہیں۔

ہندوستانی سماج میں جسم، زمین اور جنگل اور پرندوں، جانوروں اور پھولوں کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے۔ ان ہی کے ذریعہ کائنات اور روحانی اقدار کو پہچاننے اور ایک جمالیاتی وحدت کو محسوس کرنے کا شعور پیدا ہوا ہے۔ مختلف علاقوں کے عوامی جمالیاتی رجحانات نے اس شعور کی آبیاری میں بڑا حصہ لیا ہے۔ انسان کے جسم کو مٹی کے برتن (Ghata) سے تعبیر کیا گیا ہے کہ جسے آگ پر پکا کر پختہ کرنا ضروری ہے۔ ”یوگ“ کا ایک قدیم ترین تصور یہ رہا ہے کہ یوگ کی آگ ہی سے اس برتن میں پختگی پیدا ہو سکتی ہے۔ ہتھ یوگ (Hath yoga) کی بنیاد اسی تصور پر ہے، شیو جو ایک انتہائی قدیم ترین حسّی جمالیاتی پیکر ہیں دھرتی کے مظاہر کا سرچشمہ ہیں، زمین اور جسم کے تعلق سے تمام خیالات اور تصورات اسی سرچشمہ تک پہنچے ہیں، وہی پہلے اور سب سے عظیم یوگی ہیں کہ جنہوں نے پاروتی کو یوگ کے رموز و اسرار سے آگاہ کیا تھا، پہاڑوں کی بلندیوں سے یہ رموز سرسراتے ہوئے نیچے آئے اور جسم کی کچی مٹی اور 'یوگ' کی آگ اور اس کی تپش کی معنویت کا احساس ملا۔ عوامی زندگی میں یہ قصہ یوں ہے کہ جب شیو پاروتی کو یوگ کے رموز سے آشنا کر رہے تھے تو قریب ہی تالاب میں ایک مچھلی نے ان کی باتیں سن لیں، دوسرے جنم میں یہی مچھلی 'متسیا گرو' گرو متسیا (Guru Matsyendra nath) کے پیکر میں ڈھل گئی (متسیا Matsya) کے معنی ہیں مچھلی! برہمنوں نے گرو متسیا کو ”آدی ناتھ“ (Adinath) کا نام دیا ہے گرو، گورکھشاناتھ ان ہی کے چیلے تھے، ناتھ پنتھیوں نے ان کے بت تراشے اور برصغیر کے جانے کتنے مندروں کو ان سے منسوب کر دیا۔

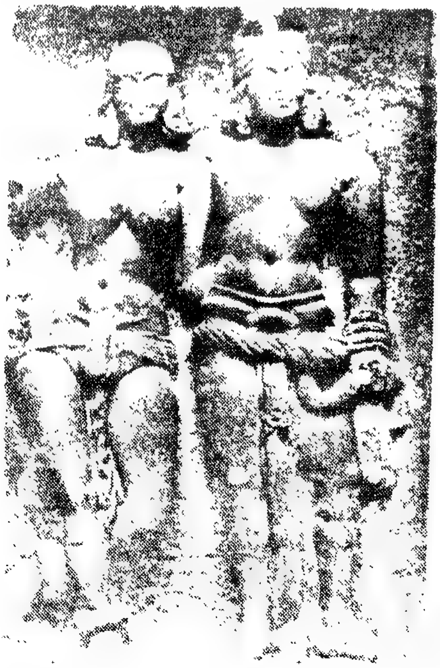
اوما

(ایلیفنٹا)

اپنے وجود اور اپنی ذات کو پہچاننے کا طویل سلسلہ قائم رہا ہے۔ اس سے ہندوستانی جمالیات کی بنیادیں مضبوط اور مستحکم ہوئی ہیں اور جلال و جمال کے مظاہر وجود میں آئے ہیں۔

جسم وجود اور ذات کے حسن اور ان کی توانائی کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے دھرتی کے ایک انتہائی خوبصورت پھول کنول کی علامت ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی۔ انسان کے ذہن کی توانائی کے تئیں ایک عجیب و غریب بیداری رہی ہے۔ کنول چکر اور جمالیاتی وحدت کا بھی معنی خیز علامیہ بنا رہا ہے۔ "بیج منتر" (اوم) کی آواز کا تعلق بھی وجود کے آہنگ سے ہے۔ عبادت اور مراقبے میں بھی جسم ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ "اجنا چکر (Ajna chakra) کی سطح تک جسم اور ذہن کی توانائی کے ساتھ ہی پہنچا جا سکتا ہے۔ ذہن کی توانائی کو ایک نقطے یا 'بندو' کی صورت میں محسوس کیا گیا ہے جو پھیلتا ہے تو سورج بن جاتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات نے 'وژن' کو بڑی اہمیت دی ہے اس لیے کہ اس کے تحرک سے زماں و مکاں کی تمام زنجیریں ٹوٹ سکتی ہیں سورج اور چاند دونوں وجود میں جذب ہو کر اس کا حصہ بن سکتے ہیں، جسم کے چکر (Chakras) ذہنی صلاحیتوں کے تئیں بیدار کرتے ہیں جن سے تمام مادی اشیاء و عناصر گرفت میں آجاتے ہیں۔

ہندوستانی فنون میں صرف 'موتف' (Motifs) کا مطالعہ کیجیے تو اس سچائی کا علم ہوگا کہ فن کاروں نے مادی زندگی کی علامتوں کو کتنی اہمیت دی ہے۔ درخت، پودے، پھول۔ پرندے، جانور اور انسانی جسم بنیادی 'موتف' ہیں جن میں معنوی جہتیں پیدا کی گئی ہیں۔ پانچ عناصر یا 'پنچ مہا بھوت' (Pancha Mahabhuta) یا 'پنچ تتوا' (Panch Tatwa) کی فلسفیانہ سطحیں بعد میں قائم ہوئی ہیں، زمین، آگ، ہوا اور آکاش کو اپنے وجود کے اندر اور اپنے وجود کے باہر محسوس کرنے کا عمل بہت ہی قدیم ہے۔

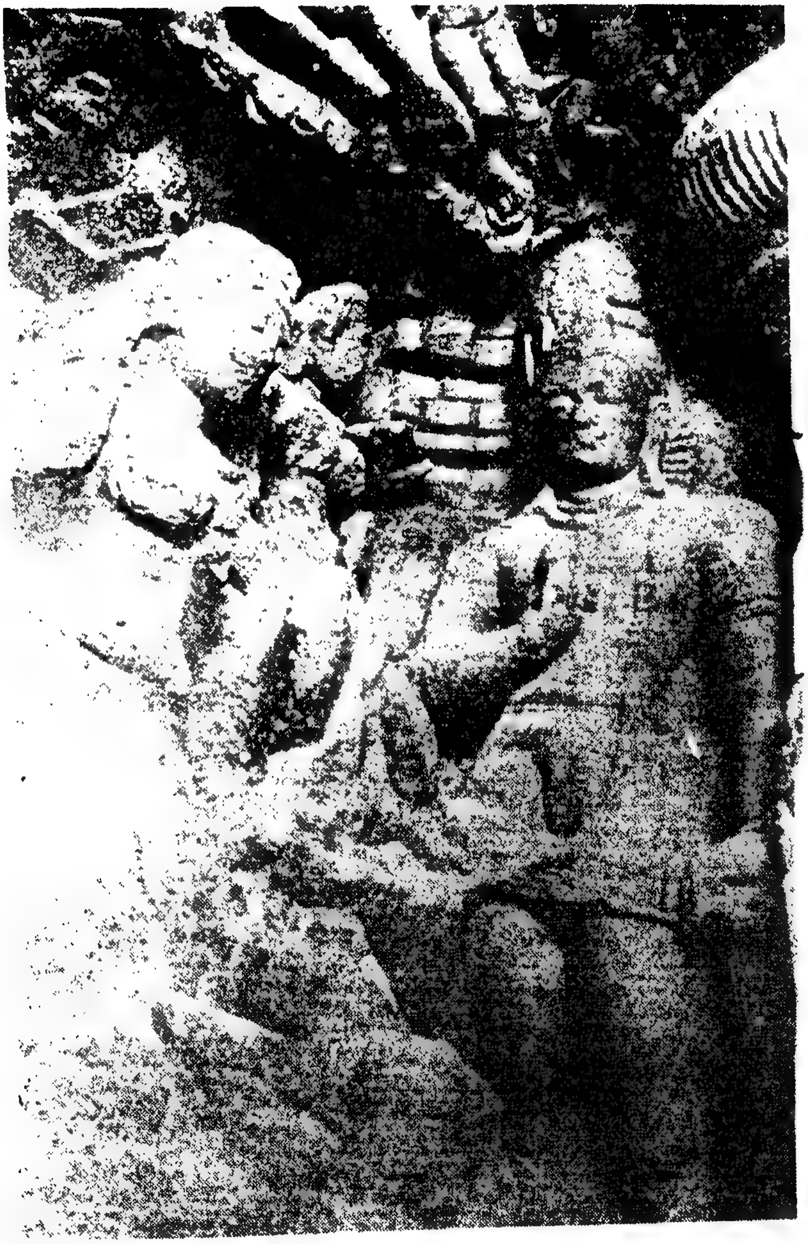


میتھن (کارلے، پہلی صدی / دوسری صدی)

یہ تصور بہت ہی پرانا ہے کہ انسان اور تمام مادّی اشیاء و عناصر کی تخلیق ان عناصر سے ہوئی ہے۔ یہ عناصر ہر لمحہ سامنے موجود تھے، قدیم نقشوں اور تصویروں میں ان کی علامتیں موجود ہیں، اقلیدسی نقوش ابھارتے ہوئے ان کی سچائیوں کا احساس دیا گیا ہے۔ مربعوں، زاویوں، دائروں اور نقطوں سے انہیں سمجھایا گیا ہے۔ پرانے فنون اور خصوصاً قبائلی آرٹ میں ان کے موتف (Motifs) موجود ہیں۔ ویدوں اور اپنشدوں کی روشنی میں ان کی مذہبی، روحانی اور فلسفیانہ سطحیں قائم کی گئی ہیں۔ ہندوستانی فنون میں "پانچ عناصر" کو جسم کے تعلق سے جانا پہچانا گیا اور ان کے خاکوں میں مناسب رنگ بھرے گئے جو خاکے بنے وہی فنی اسالیب کی تخلیق کے محرک ثابت ہوئے غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ ابتدائی ہندوستانی آرٹ کے اسالیب بہت صاف سادہ اور واضح ہیں، جب یہ اسالیب تمثیلوں سے مزین ہوتے ہیں تو نہ جانے کتنی جمالیاتی جہتیں پیدا ہو جاتی ہیں، فن کاروں نے مربع (square) (زمین کی علامت) بنا کر زمین اور تحفظ کا احساس بخشا اور پھر ان میں رنگ بھر کر یا ان کے اندر نقش ابھار کر دل کی دھڑکنوں کا رشتہ زندگی کے آہنگ سے قائم کر دیا، 'دھران (Dharana) دھیان (Dhayana) اور سمادھی (Samadhi) سب زمین اور جسم، ذہن اور ذہن کی توانائی کے کرشمے ہیں، یہ دلچسپ حقیقت ہے کہ انسانی جسم میں سب سے اہم نفسی مرکز ابروؤں کے درمیان پیشانی کا حصہ ہے جہاں تلک لگاتے ہیں اور عورتیں بندی ڈالتی ہیں اس کی علامت بھی کنول ہے۔ اجنا چکر (Ajna chakra) کی فلسفیانہ بنیادیں بعد میں قائم ہوئیں، ویدوں کی تخلیق سے قبل اس کی روایات موجود تھیں۔ ذہن کی توانائی کے تحرک کو بہت پہلے محسوس کیا گیا، 'بندو یا بندی میں نمایاں کر کے اس کی ایک جمالیاتی صورت ابھاری گئی۔ بنیادی طور پر یہ ہر انسان بجسم اور اس کے وجود کی عظمت اور بزرگی کا اشاریہ ہے یہ نشان حیات و کائنات کی وحدت کی علامت ہے۔ تانتر نے اس نفسی مرکز کو انسان اور شیو کی وحدت کی منزل سے تعبیر کر کے اسے جتنا اہم اور معنی خیز بنایا ہے اس کی ہمیں خبر ہے۔

'بندو' نے بھی اپنے طور پر "سورج" سے جسم اور وجود کا ایک پراسرار رشتہ قائم کیا ہے۔ سورج کے سات رنگوں اور ان رنگوں کے ارتعاشات (Vibrations) کا غیر معمولی لاشعوری اور شعوری احساس رہا ہے۔ سورج کی عبادت کرتے ہوئے اس کے رنگوں کے ارتعاشات اور آہنگ کو انسان کے جسم کے ارتعاشات اور آہنگ سے قریب تر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ہندوستانی فنون لطیفہ کی روایات دنیا کی قدیم ترین فنی اور جمالیاتی روایات ہیں جو ہر عہد میں اپنے تحرکات اور اپنی تازگی اور شادابی کی اعلیٰ ترین مثالیں پیش کرتی رہی ہیں۔ ہندوستانی جمالیاتی روایات کی پہچان تاریخ کے تسلسل میں ہوتی ہے۔ تازہ اور نئے موضوعات کے پیش نظر بھی اور اظہار کی مختلف صورتوں کے ساتھ بھی کثرت میں وحدت اور وحدت میں کثرت کے جلوے بھی نظر آتے ہیں۔ فطرت اور انسان اور دھرتی اور انسان اور انسان کے رشتوں نے ہندوستانی فنون کی جمالیات کو ایک تابناک موضوع بنا دیا ہے۔ یکشی (بھاڑہت) بدھ (گپت عہد) اور نٹ راج، فنون کے نقطۂ عروج کی تین بڑی سطحیں ہیں 'یکشی کا تعلق زمین سے ہے، بدھ کا انسان کے وجود سے اور نٹ راج کا پوری کائنات سے ایلورا کے کیلاش مندر سے سارناتھ تک، باڑہت اور سانچی سے اجنتا تک اور بادامی سے ایلیفنٹا تک ہندوستانی جمالیات کی عمدہ ترین اور افضل ترین جمالیاتی اقدار بھی فنکاروں کے تخلیقی شعور اور تخلیقی عمل کو نمایاں کر رہی ہیں۔ یہ انسان کے تجربے ہیں جو حسّی بھی ہیں اور آفاقی بھی، وادی سندھ کی تہذیب میں بچوں کے کھلونوں سے جو کہانی شروع ہوتی ہے وہ ایک طرف بدھ اور نٹ راج اور اجنتا اور ایلورا کے پیکروں کے لیے اپنی جمالیاتی جہتوں کو نمایاں کرتی ہوئی نقطۂ عروج پر پہنچتی ہے اور دوسری طرف 'کنول' پہیہ اور لنگم کی علامتی معنویت کے ساتھ منتہا پر پہنچ کر جمالیاتی پہلوؤں کے تئیں بیدار کرتی ہے۔

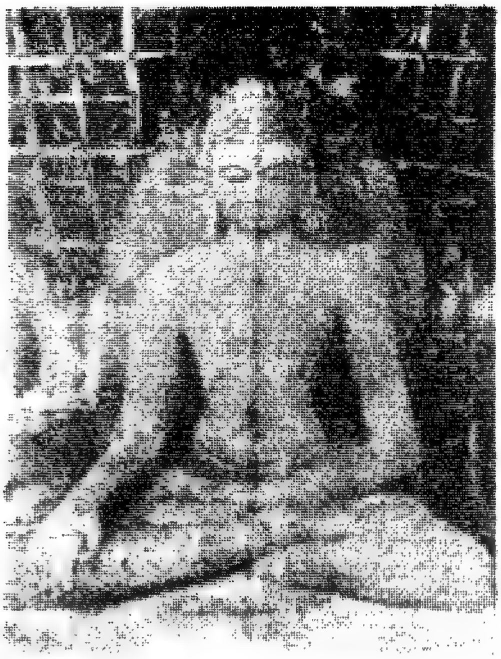


اوما مہیشوری (ایلیفنٹا)

کرشنا اور گوداوری ندیوں کے جنوب میں ایک بڑی تہذیب اپنی اعلیٰ روایتوں کے ساتھ موجود رہی ہے۔ تیلگو، تمل، کنڑ اور ملیالم زبانوں میں ادبیات کا ایک بڑا خزانہ ملتا ہے۔ مذہبی اور فلسفیانہ خیالات کے علاوہ جمالیات کے تعلق سے تجربوں کے ایک طویل سفر کی داستان متاثر کرتی ہے۔ دکن وہ علاقہ ہے کہ جہاں دنیا کی قدیم ترین آبادی کے تعلق سے خبر ملتی ہے۔ قدیم ترین تہذیبی اور تمدنی زندگی کے نقوش ملتے ہیں، دکن کے لوگوں نے سمندر کے ذریعہ ہند چین اور انڈونیشیا وغیرہ کا سفر کیا اور سنہ عیسوی سے قبل اپنے ساتھ ہندوستانی تہذیب کی روایات مختلف علاقوں اور ملکوں میں لے گئے۔ سمندر پار جو نو آبادیاں تھیں ان کے ساتھ تجارت کرتے رہے، بدھ آرٹ نقطۂ عروج پر پہنچ گیا تو فنکاروں نے غاروں کے اندر عبادت گاہوں کی تعمیر کی، قدیم احساس جمال اور جمالیاتی طرزِ فکر اور اسالیب کو آج بھی امراوتی، گولی اور غاروں کے اندر مندروں اور استوپوں میں دیکھتے ہیں۔ کرشنا وادی میں بدھ آرٹ نے عمدہ ترین جمالیاتی روایات قائم کر دی تھیں، دکن ہی وہ سب سے قدیم علاقہ ہے کہ جہاں پہلی بار یونانی اور ہندوستانی جمالیات کی خوبصورت آمیزش ہوئی تھی۔ ''ستواہن دور'' میں سمندر کے ذریعہ کئی علاقوں اور ملکوں سے قدیم تہذیبی اور تمدنی رشتے قائم تھے، یونان اور روم سے دکن کے باشندوں کے تجارتی تعلقات بہت ہی قدیم ہیں۔ دکن کی مجسمہ سازی پر یونان اور روم دونوں کی فنکاری کے گہرے اثرات ہوئے ہیں۔ ستواہن دور کے حاکموں نے جہاں سیاست اور صنعت میں گہری دلچسپی لی وہاں فنون سے بھی گہری دلچسپی کا اظہار کیا اور فنون کی سرپرستی میں آگے بڑھ گئے۔ چھٹی صدی کے آخر میں پانڈیوں اور پلوؤں کا دور بھی اہم رہا۔ ستواہن سلطنت کو کئی حصوں میں تقسیم کیا گیا اور اس طرح ہر مقام پر ایک تمدنی مرکز ابھر آیا۔ کدمبوں، پلوؤں، گنگوؤں (جنوبی دکن) ابھیروں اور ترے کونکوں (شمال مغرب) سالنکیانوں اور اکش واکوؤں (مشرقی دکن) وغیرہ نے بدھ ازم اور جین ازم کو فروغ دیا۔ تخلیقی فنکاروں نے فن مجسمہ سازی اور رقص، فن تعمیر اور فن مصوری میں اپنی بے پناہ فنی صلاحیتوں کا اظہار کیا۔ بدھ ازم کے ساتھ بدھ فنکار بھی ہند، چین، جاوا، بورنیو، ملایا اور برما پہنچے۔ اسی طرح چالوکیہ خاندان (600ء۔900ء) کے راجاؤں نے بعض خوبصورت مندر بنوائے۔ چٹانوں کو تراش کر بھی مندر کی تعمیر ہوئی، باوامی، ایہولے وغیرہ اسی دور کی یادگار ہیں، اجنتا کی تصویروں میں اضافہ کیا گیا، چالوکیہ خاندان کے افراد نے جس طرح فن تعمیر سے گہری دلچسپی لی اسی طرح فن مصوری سے بھی اپنی گہری دلچسپی کا اظہار کیا۔ راشٹر کوٹون نے چٹانوں کو تراش کر مندروں کی تعمیر کا سلسلہ جاری رکھا، ایلورا کا کیلاش مندر اسی عہد کے فنکاروں کا عمل ہے۔

دکن کے قدیم حکمرانوں نے ادبیات کی بھی خوب قدر کی۔ پانڈیوں اور پلوؤں نے فن تعمیر، فن رقص اور فن مصوری وغیرہ کے ساتھ شاعری اور نثری ادب کو فروغ دے کر ایک مثال قائم کر دی۔ سنسکرت، تمل اور تیلگو زبانوں کو بہت اہمیت حاصل ہوئی۔ حکمراں طبقے کے افراد بھی کنڑ اور تیلگو میں شاعری کرتے تھے، ان کے لیے اعلیٰ افکار و خیالات اور عمدہ اسالیب اور ڈکشن کا سرچشمہ سنسکرت زبان و ادب تھا، پلو خاندان کا مہندر وردھن اپنے عہد کا بڑا دانشور گزرا ہے۔ اپنے عہد میں ایک لیجنڈ (**Legend**) بن گیا تھا اس کے وچتر دماغ کا ذکر ملتا ہے۔ وہ مصور بھی تھا اور موسیقار بھی، فن تعمیر پر بھی اس کی نظر گہری تھی، بھگتی تحریک (شیو اور وشنو) کے دور میں عبادت گاہوں اور مندروں کے اسالیب میں تبدیلی آئی چالوکیہ حکمرانوں نے گیارہویں صدی سے کچھ پہلے اپنی حکومتوں کو مضبوط اور مستحکم کر کے فنون لطیفہ کی سرپرستی میں نمایاں حصہ لیا۔ چولوں کے شہر آباد ہوئے اور مندروں کی نئی تعمیر ہوئی۔ شیو اور وشنو کے تعلق سے جانے کتنے گیت، نغمے خلق ہوئے۔ نٹ راج کی تخلیق اس عہد کا سب سے اہم اور معنی خیز جمالیاتی نشان ہے! دکن کے حکمرانوں نے کنڑ، تمل، تیلگو زبانوں کی زبردست سرپرستی کی۔ رامائن اور مہابھارت کے ترجمے ہوئے۔ شاعری کو عروج حاصل ہوا۔ مذہبی فلسفوں کو پروان چڑھایا۔ رامانج کے خیالات نے گہرے طور پر متاثر کیا۔ کرشن اور رادھا کی شخصیتوں نے ایک جانب مذہبی شعور کو متاثر کیا اور دوسری طرف فنون کو جلال و جمال بخشا، چولوں اور چالوکیوں کے عہد (500ء۔1200ء) میں فنون لطیفہ نے بڑی ترقی کی۔ آج بھی اس دور کے بڑے بڑے خوبصورت مندر اور مجسمے دعوت غور و فکر دیتے ہیں۔

☆بدھ کے چند جمالیاتی پیکر!



بدھ دھیان مدرا

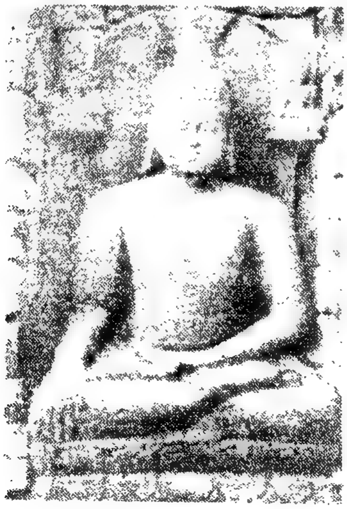
پدم آسن

(لاتہ گری۔اڑیسہ)

گوتم بدھ

'یوگ' کا نقطۂ عروج!

شعورِ عظیم، شعورِ کائنات اور ماورائے کائنات کے ادراک کا تخلیقی نمونہ خود پھیلتا ہوا محسوس ہوتا ہے جیسے سب سے بڑی سچائی کا اظہار ہو، تمام تجربوں کی وحدت کا نمونہ!



(رتناگری۔اڑیسہ)

چوتھی صدی قبل مسیح کی تخلیق ’تولکاپیام (Tolkappiyam) تمل زبان و ادب کی قدامت کے ساتھ جنوبی ہند کے بعض جمالیاتی رجحانات کی بھی خبر دیتی ہے، اسی طرح نویں صدی عیسوی کی تصنیف ”کوی راج مارگا“ (Kaviraja Marga) سے کنڑ زبان کے جمالیاتی اسلوب کا پتہ چلتا ہے۔ تیلگو زبان کے لوک گیتوں کی تاریخ ماضی کے اندھیرے میں پوشیدہ ہے، تیلگو لوک گیتوں اور لوک کہانیوں نے تیلگو ادب کی آبیاری میں نمایاں حصہ لیا ہے، گیارہویں صدی میں معروف تیلگو شاعر، دانش ور اور فنکار نن نے بھٹ (Nannaya Bhatta) نے مہابھارت کا ترجمہ کیا تھا، ملیالم کے متعلق ایک نظریہ یہ ہے کہ اس کا تعلق تمل کی کسی ترقی یافتہ بولی سے ہے۔ تمل کے ادبی اسلوب پر سنسکرت کے گہرے اثرات موجود ہیں۔ چودھویں صدی عیسوی میں کالی داس کی معروف تخلیق میگھ دوت (میگھ سندیسم) کا ترجمہ ہوا تھا۔ ان تمام زبانوں میں تمل کی اہمیت اس لیے بھی زیادہ ہے کہ اس کی تہذیب اور اس تہذیب کی جمالیات کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے، اس زبان کی قدیم ترین روایات ہندوستانی تہذیب و تمدن کی بنیادیں مستحکم کرتی ہیں، آریائی اور دراوڑی جمالیات کی آویزش اور آمیزش جس طرح روحانی اور دانشورانہ سطحوں پر ہوئی ہے وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ آریائی فکر و نظر نے دراوڑی فکر و نظر کو متاثر کیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ دراوڑی فکر و نظر نے آریائی تصورات اور افکار و خیال کو اپنی گہری روشنی عطا کی ہے۔ رشی منیوں نے ویدی تفکر اور سنسکرت کے رسوں سے آشنا کیا اور دراوڑی تخلیقی فنکاروں نے اپنے دیوتاؤں اور اپنی دیویوں کے پیکروں، غاروں کی آرائش و زیبائش اور مندروں کی تعمیر کے ساتھ رقص کی جمالیات سے متاثر کیا۔ آریائی اور دراوڑی تہذیب کی آمیزش غیر معمولی نوعیت کی تھی، اسی آمیزش سے وہ جمالیاتی وحدت وجود میں آئی ہے جو ہندوستانی تہذیب کی روح ہے۔ جنوبی ہند میں تہذیبی آمیزش سے قبل شمالی ہند میں بھی آریاؤں اور دراوڑیوں کے درمیان ایک تہذیبی رشتہ قائم ہوا تھا، ویدی دور سے قبل اور ویدی دور کے بعد اس رشتہ کی تاریخ، تمدن اور جمالیات کے مطالعہ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ ویدی سنسکرت میں دراوڑی عناصر موجود ہیں، اسی طرح آریوں کے عقاید و رسوم، ان کی اساطیر اور مذہبی تصورات پر دراوڑی اثرات نمایاں ہیں، شمالی ہند میں تہذیبی آمیزش کی وجہ سے فنون میں جمالیاتی جہتیں پیدا ہوئی ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں یہ دور بھی ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتا ہے۔

تہذیبی تعلقات اور تمدنی آمیزش کی داستان کئی صدیوں تک پھیلی ہوئی ہے کہا جاتا ہے کہ آریاؤں اور دراوڑوں کے تعلقات جو حضرت عیسیٰ سے ایک ہزار سال قبل شروع ہوئے تھے چوتھی صدی قبل مسیح تک قائم رہے۔ دکن میں آریا سمندر کے ذریعہ بھی آئے اور وندھیاچل کو عبور کر کے بھی۔

برصغیر میں فنی اور جمالیاتی پیکروں کی تخلیق کا سلسلہ جانے کب سے قائم ہے مہنجوداڑو اور ہڑپا کی تخلیقات (جانوروں کے پیکر، ہاتھی دانت کی مہریں، برتن، نوجوان عورت وغیرہ) پیکروں کی تراش خراش کی روایات کے تعلق سے سرگوشیاں کرتی ہیں۔ تیسری اور دوسری صدی قبل مسیح کی تاریخ موجود نہیں ہے۔ ہڑپا اور مہنجوداڑو کی ان ہی تخلیقات کی مدد سے ہم بعض تاریخی، مذہبی اور سماجی لہروں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، اس عہد کے بعض موضوعات نے اپنا سفر جاری رکھا ہے جس کی وجہ سے قدیم فنی اور جمالیاتی روایات کے تئیں آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ بدھ اور ہندو آرٹ میں دو ہزار سال بعد ان روایات اور اقدار کی پہچان ہوتی ہے۔ نیشنل میوزیم پاکستان (کراچی) برٹش میوزیم (لندن) اور نیشنل میوزیم (ہندوستان۔ نئی دہلی) میں ہڑپا اور مہنجوداڑو کے جو فنی نمونے ہیں ان کے مطالعے سے برصغیر کی پیکر تراشی کے آرٹ کے تسلسل کی بخوبی پہچان ہو جاتی ہے۔ نیشنل میوزیم دہلی میں ہڑپا کی تخلیق رقص (2300۔1750 ق م) اور رقص کرتی دوشیزہ، پاکستان نیشنل میوزیم کراچی میں ماں اور برٹش میوزیم لندن کی وہ مہریں کہ جن پر جانوروں کے پیکر ہیں قدیم جمالیاتی اسالیب اور آہنگ کو پیش کرتے ہیں۔ ہڑپا میں اب تک ہزاروں پیکر نکل چکے ہیں جو تہذیبی علامتوں کی صورتوں میں متاثر کرتے ہیں، جانوروں کی نقاشی میں فنکاروں کا احساس جمال توجہ طلب ہے۔ ہر جانور کا اپنا حسن ہے، کچھ علامتیں مثلاً دائرے، نقطے اور سواسیتکا کی صورتوں کو لیے نقشے اور پیپل کے درخت کے پتوں کے نقش، فنی اور جمالیاتی روایات کے تئیں بیدار کرتے ہیں، شیر، ہاتھی، خرگوش، مگرمچھ، بیل وغیرہ مرکزی

پیکر ہیں۔ ہندوستانی فنکاری اور نقاشی اور فنکاری کی تخلیقی صلاحیتوں کے پیش نظر اب تک یہ نقش اول کی حیثیت رکھتے ہیں، ایک مہر پر کسی یوگی کا پیکر ہے جسے دیکھ کر بدھ کی یاد آجاتی ہے۔ برتنوں پر نقاشی کا عمل بھی جمالیاتی رجحان کو واضح کرتا ہے۔ اسی طرح کھلونے بھی توجہ طلب ہیں۔

● بدھ کے چند جمالیاتی پیکر!

اولوکیتشور

(چار ہاتھ توجہ طلب ہیں)

رتناگری (اڑیسہ)

بدھ زمین کو چھوتے ہوئے

(اودے گری۔ اڑیسہ)

● گوتم بدھ

سمادھی کی جمالیات کا شاہکار سمادھی بنیادی طور پر وحدت کا ایسا جمالیاتی نمونہ ہے جو باطن کے جمالیاتی نقطہ عروج کو خارج کا جلوہ بنادیتا ہے!

ویدوں کی تخلیق کے بعد ہندوستانی مجسمہ سازی اور پیکر تراشی میں ایک انقلاب آگیا۔ رگ وید ہندوستانی پیکر سازی کا ایک بہت بڑا سرچشمہ ثابت ہوا۔ آریوں اور غیر آریوں کے احساس جمال کی آمیزش سے نت نئے پیکر وجود میں آئے، چھٹی صدی قبل مسیح بدھ ازم اور جین ازم نے پیکر تراشی کے فن کو تحرک بخشا۔ پہلی صدی عیسوی سے بدھ، جین اور ہندو آرٹ نے فن کی منزلوں کو بڑی تیزی سے طے کیا، کشان راجاؤں نے مجسمہ سازی اور پیکر تراشی کے فن کی سرپرستی کی، شیو اور وشنو اور کرشن کے پیکر اور مجسمے بنائے گئے۔ ویدوں نے نہ جانے کتنے دیوتاؤں اور نہ جانے کتنی دیویوں کے پیکروں کے تئیں فنکاروں کو بیدار کیا۔ علاقائی دیوی دیوتاؤں کی صورتیں بھی خلق ہوئیں۔ رامائن اور مہابھارت اور پرانوں نے صورت گری کے لیے نہ جانے کتنے کردار اور واقعات سامنے رکھ دیئے۔ تخلیقی فنکاروں نے اپنے احساس جمال کے ساتھ انہیں نکھارا اور جاذب نظر بنایا۔ گپت راجاؤں (چوتھی۔ چھٹی صدی عیسوی) نے مجسمہ سازی کے فن کو پروان چڑھانے میں جو حصہ لیا وہ اپنی مثال آپ ہے۔ مجسموں کے ساتھ واقعات بھی پتھروں پر نقش ہوئے۔ قدیم ہندوستانی مجسموں کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ فنکاروں کے احساس جمال نے صورتوں کو خلق کر کے مذہبی خیالات اور تصورات کی سطح اور بلند کر دی ہے۔

انسانی چہروں کے ساتھ جانوروں اور پرندوں کے پیکر بھی خلق ہونے لگے، انسان اور جانور کے رشتے کو ان کی وحدت میں نمایاں کیا گیا۔ اسطور سازی میں فنکاروں کی تخلیقی صلاحیتوں نے بھی بڑا حصہ لیا ہے۔ ایک ہی دیوی اور ایک ہی دیوتا مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہو کر مختلف واقعات کے عنوان بن گئے ہیں، مختلف چہرے مختلف واقعات کے ساتھ ملتے ہیں، فنکاروں نے جمالیاتی سطح پر خالق کائنات کو طرح طرح سے محسوس کر کے ان کے مختلف چہرے بنائے ہیں۔ ان چہروں کے مختلف تاثرات پیش کیے ہیں اور ان کے خارجی اور باطنی تحرک کو نمایاں کیا ہے یہ بڑا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ یہ تمام مجسمے یہ احساس اور تاثر دیتے ہیں کہ سچائی ان سے پرے ہے، یہ پیکر اور یہ چہرے دراصل سچائی یا ابدی سچائی کے مظاہر ہیں جو التباس کو بہت حد تک کم کرتے ہیں اور ابدی سچائی کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔

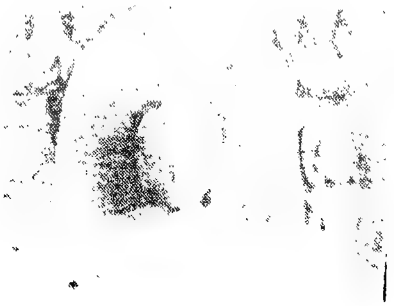
بدھ جین اور ہندو آرٹ میں انسان کا جسم تخلیقی تحرک کا سب سے اہم ذریعہ بنا رہا ہے۔ مقدس پیکروں کو خوبصورت اور زیادہ سے زیادہ جاذب نظر بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بنیادی احساس یہ رہا ہے کہ اسی طرح حسن اور ابد حسن کا تعلق قائم ہوتا ہے اور حسن کی وحدت کا شعور حاصل ہوتا ہے جسم کی خوبصورتی اور جسمانی جلوؤں کو طرح طرح سے محسوس کیا گیا۔ حسن کو پھیلا کر دیکھنے کی کوشش کی گئی صرف اس لیے کہ الوہی جمال کی تشریح ممکن ہو سکے، دیوتاؤں کے مجسموں میں بازوؤں اور سینے کی خوبصورتی کو مختلف انداز سے ابھارنے کی کوشش کی گئی، دیویوں کے مجسموں میں چھاتیوں کو زیادہ بھاری اور پرکشش بنانے کا انداز رہا، کولہے زیادہ اُبھارے گئے، ہر پیکر کو پروقار انداز دیا گیا اور ہر جسم کو پرکشش زیورات سے آراستہ کیا گیا۔ الوہی حسن و جمال کو پانے اور محسوس کرنے کے یہ مختلف انداز غیر معمولی نوعیت کے ہیں، عمدہ اور نفیس مجسموں کی دیکھ کر لگتا ہے جیسے ہر مجسمہ اپنے وجود کے تئیں بیدار ہے اور اس کی سانس اور روح (پران prana) اس کی مکمل گرفت میں ہے۔ پیکروں کا ہر انداز اپنا آہنگ رکھتا ہے۔ ہندوستانی مجسموں میں مدراؤں (Mudras) کی بڑی اہمیت حاصل ہے، مدراؤں کے فن کے خالق بدھ فنکار ہیں۔

● بدھ کے جمالیاتی پیکر!

دھیانی بدھ
امیتابھ (مغرب)
(آرے گری کٹک، اڑیسہ)

بدھ دھیانی مدرا
(للتہ گری اڑیسہ)

بدھ نے اپنے اس جنم کی پیش گوئی کی تھی کہا تھا میں ''میتر''
(دوست') کی صورت میں جنم لوں گا! (حبیب خدا!؟)
(لاندا پہاڑی، للتہ گری، اڑیسہ)



بدھ کا چہرہ
(للتہ گری۔ اڑیسہ)

جنھوں نے ہاتھوں اور انگلیوں کی معنی خیز حرکتوں کے تئیں بیدار کیا، ہاتھوں اور انگلیوں کے اشاروں کو معنویت بخشتے ہوئے ان کی ایک زبان خلق کر دی، ہندوستانی مجسمہ سازی کا یہ اسلوب دنیا کی مجسمہ سازی کی تاریخ میں اپنا ثانی نہیں رکھتا۔ ہندو آرٹ نے بھی اس اسلوب کو قبول کر لیا، مدراؤں کے ذریعہ تخلیقی فنکاروں نے ہندوستانی جمالیات میں بڑی کشادگی پیدا کی، دیوی، دیوتاؤں اور دیویوں کے کردار کا اظہار ہونے لگا، مزاج اور رویّوں کو پہچاننے میں مدد ملنے لگی۔ یوگ اور رقص دونوں نے اس اسلوب کو معنویت بخشی ہے۔

ہندوستانی فنون لطیفہ کے خالق عوام ہیں۔

تمام فنون کا گہرا باطنی رشتہ "سماجی، اقتصادی" اور نفسی اور حسّی زندگی سے ہے ہر عہد کی تمدنی زندگی کا انحصار مادی پیداوار کے خاص تاریخی رویہ اور انداز پر ہے، کسی سماج کا تصور اس گہری سچائی کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ ہندوستانی جمالیات کا گہرا باطنی رشتہ قدیم نسلی اور قبائلی زندگی کے عقائد اور توہّمات، سماجی اور مذہبی تصورات اور تمدنی انداز فکر سے قائم ہے۔ مختلف علاقوں میں نسلی اور قبائلی کردار ایک چھوٹے سے کلچر کو جنم دیتا رہتا ہے کہ جس میں اس کے احساس جمال کی پہچان ہوتی رہی، ابتدائی، تجربوں کی یکسانیت بھی ایک وحدت کو جنم دیتی ہے اور مختلف اور متضاد تجربوں کی تمدنی آمیزش کے بعد بھی ایک وحدت کا احساس ملتا ہے۔ مادی اور روحانی تجربوں کی سماجی، ثقافتی بنیادیں قائم ہوتی گئی ہیں اور ایک چھوٹا کلچر دوسرے چھوٹے کلچر کے قریب آتا گیا ہے۔ تجربوں کی آویزش اور آمیزش کے بعد ہی ذہنی زرخیزی کے تئیں بیداری پیدا ہوئی اور یہ اسی شعور کا کرشمہ ہے کہ علاقائی تہذیبیں ایک دوسرے میں جذب ہو گئیں اور اس بڑے ملک کی جمالیات کا ایک تسلسل قائم ہو گیا، فطرت کے جلال و جمال کے احساس و شعور سے اپنی زندگی کے حسن کو دیکھنے کے مختلف معیار قائم ہو گئے۔ فطرت کے جلال اور حملوں، جنگوں اور سیاسی اور مذہبی تقسیم کی وجہ سے بڑا نقصان ہوتا رہا ہے۔ لیکن عوام نے ہمیشہ بہت سی تہذیبی اور جمالیاتی روایتوں کو زندہ رکھا، ان کا تحفظ کیا۔ قربانیاں دے کر انہیں آگے بڑھانے کی کوشش کی، ہندوستانیوں کا ذہن اتنا شاداب رہا ہے کہ اس نے ہمیشہ آنے والی نسلوں کو اپنے تجربوں کے ساتھ انسانی قدروں کا شعور بخشا ہے۔

اس ملک کے فنون اتنے ہی قدیم ہیں کہ جتنے یہاں کے پہاڑ، یہاں کی ندیاں اور یہاں کے کھیت کھلیان! رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور تعمیر کے فن کو عوامی جذبوں نے پروان چڑھایا ہے۔ عوام کے معصومانہ عقائد اور توہّمات نے ان میں تحرک پیدا کیا ہے، تصویروں میں رنگ بھرے ہیں، قبائلی تجربوں اور قبائلی احساس اور جذبوں کے مختلف علاقوں میں جانے کتنے چھوٹے بڑے دبستان قائم کر دیے تھے، ایسے نہ جانے کتنے فنی شاہکار ہیں کہ جن کے خالق کے نام سے ہم واقف نہیں ہیں، فنکار اپنی تخلیقات پر اپنے نام نقش کرنا ضروری نہیں سمجھتے تھے۔ کوئی نہیں جانتا کہ متھرا کے بدھ، نٹ راج، تری مورتی وغیرہ کے خالق کون تھے، اجنتا کی تصویروں کو خلق کرنے والے کون تھے، نٹ راج کے رقص کی معنی خیز جہتوں کی وضاحتیں مختلف قسم کے رقص میں کن لوگوں نے کی تھیں، کسی فن کی تخلیق میں کتنے فنکار شریک ہوئے۔ نٹ راج، تری مورتی، متھرا کے بدھ اور اجنتا کی تصویروں کے پیچھے عوامی فنون کی ہزاروں برس پرانی روایتوں کا تسلسل قائم رہا ہے کہ جن کی پہچان آسان نہیں ہے، ان میں مختلف علاقوں کی عوامی روایتیں بھی ہیں اور مختلف عوامی روایتوں کی وحدتوں کی بھی۔ ایک مقام سے دوسرے مقام اور ایک علاقے سے دوسرے علاقے کی ہجرتیں تجربوں میں وحدت پیدا کرتی رہی ہیں، مختلف علاقوں میں مستقل دبستانوں کے قائم ہونے سے قبل ہندوستانی فنون لطیفہ نے عوامی جذبوں اور تجربوں کے ساتھ جانے کتنی صدیوں میں سفر کیا ہے۔ آج بھی یہ قدیم روایتیں موجود ہیں اور ان سرچشموں کو پا کر بہت سی بنیادی سچائیوں کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

تہذیبیں بنیادی طور پر "سماجی ثقافتی" مرکبات ہیں جو مختلف عہد اور مختلف علاقوں میں ظہور پذیر ہو کر اپنے وجود کا احساس دیتی رہی ہیں۔ اس عمل میں ان کی امتیازی تکنیکی، اقتصادی اور تمدنی خصوصیات کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ ہر تہذیب ساختیاتی عناصر کے باہم دگر عمل اور باہمدگر اثر پذیری کے نظام کو نمایاں کرتی ہے۔ سماجی تنظیم کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کو بھی پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ تمام باہم دگر اثر انداز ہونے والے یا

عمل کرنے والے عناصر یکساں اہمیت نہیں رکھتے، کچھ زیادہ اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور کچھ کم، کسی بھی تہذیب کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ سچائی ظاہر ہو جاتی ہے۔ زیادہ اہمیت اختیار کرنے والے عناصر کا گہرا تعلق سماجی، اقتصادی اور سماجی سیاسی ماحول اور ماڈی تجربوں سے ہوتا ہے۔ تہذیب کی تاریخ میں یہ سچائی بھی دلچسپ ہے کہ کسی علاقے میں جب نئے تمدنی اور تہذیبی تجربے داخل ہوتے ہیں تو پرانے تجربے دب جاتے ہیں، مختلف خانوں، میں تقسیم ہو کر زندہ رہتے ہیں۔ ایک پراسرار سی خاموش زندگی ہوتی ہے، کبھی کبھی ایسا لگتا ہے کہ یہ سب بہت کمزور پڑ گئے ہیں یا گم ہو گئے ہیں لیکن اپنی مٹی سے گہرا رشتہ رکھنے کی وجہ سے یہ پھر تازہ دم ہو کر آہستہ آہستہ ابھرنے لگتے ہیں، تصادم اور ٹکراؤ کے بعد نئے اور پرانے تہذیبی تجربوں کی جدلیاتی آویزش اور آمیزش ہونے لگتی ہے۔ ردّ و قبول کا نامحسوس سلسلہ بھی جاری رہتا ہے اور پھر ایسا بھی ہوتا ہے کہ بہت سے مضبوط معنی خیز اور جہت دار پرانے تجربے اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور کبھی کبھی اس طرح بھی کہ نئے تجربوں کو اپنے مخصوص انداز فکر میں جذب کر لیتے ہیں۔ اپنا رنگ و آہنگ دے کر انہیں اپنے تسلسل میں کچھ اس طرح شامل کر لیتے ہیں جیسے یہ نئے تجربے خود ان کے بطن سے پھوٹے ہوں۔

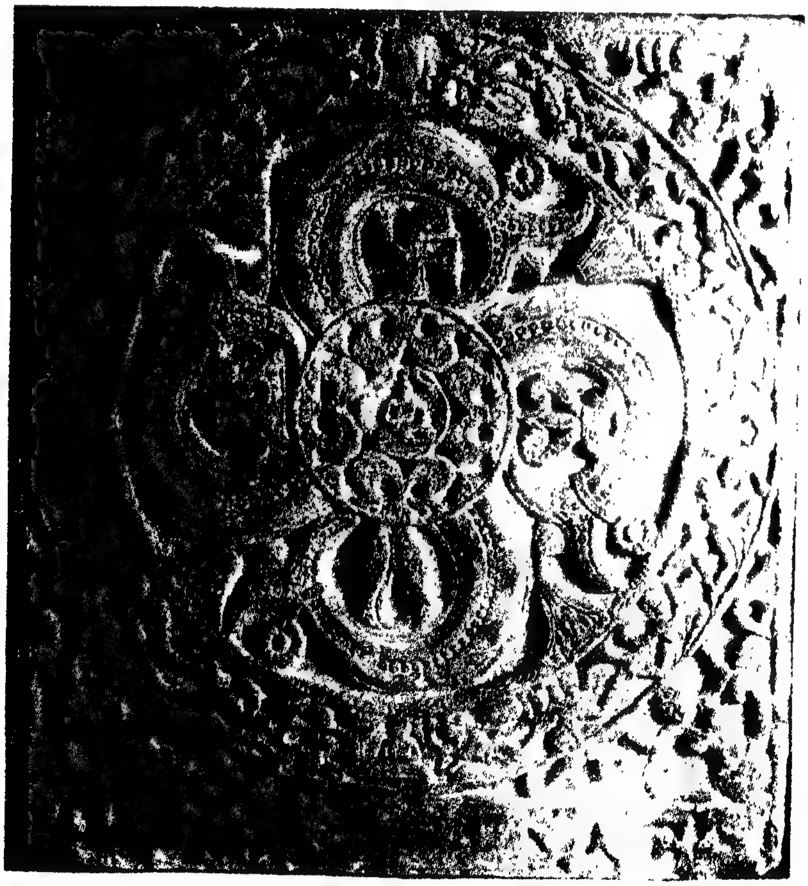
بدھ تفکر نے جس طرح آریائی فکر کو اپنا انداز دیا ہے اور مسلمانوں کے انداز فکر نے جس طرح ہندوستانی انداز فکر قبول کیا ہے بہترین مثالیں ہیں۔

سماجی تنظیم میں دو تہذیبوں کے عناصر ایک دوسرے میں اکثر اس طرح پیوست ہو جاتے ہیں کہ انہیں علاحدہ کر کے دیکھنا آسان نہیں ہوتا۔ معاشرہ انہیں ہمیشہ قدر کی نگاہوں سے دیکھتا رہا ہے۔ جدلیاتی آمیزشوں کے بعد عناصر کی صورتیں تبدیل ہو جاتی ہیں، تجربوں کے رنگ تبدیل ہو جاتے ہیں اور پھر تجربوں اور صورتوں اور عناصر کا ایک نیا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے، ہر ایسے تہذیبی سلسلے کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک بڑی سچائی کا احساس ہوتا رہتا ہے اور وہ یہ کہ ردو قبول اور آویزش اور آمیزش کے جدلیاتی عمل کے بعد افکار و خیالات اور تجربات کے جو نئے سانچے سامنے آئے ہیں ان کی بنیادیں مستحکم اور مستقل ہیں۔ چند ایسی بنیادی سچائیاں اور کچھ ایسے بنیادی اصول ہیں جو اتنے مستحکم اور مستقل ہیں کہ نئے تمدنی اور جمالیاتی تجربوں کے اصولوں کو متعین کر سکتے ہیں۔

ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی جمالیات کا مطالعہ کرتے ہوئے عموماً مذہبی اعتقادات کی بعض صورتوں کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اپنی تہذیب کی تاریخ اور اپنی تہذیب کی جمالیات کا مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی تصورات اور اعتقادات کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کرتا۔ یہ بہت اہم اور اپنے عمل میں انتہائی پراسرار اور معنی خیز ہیں لیکن مذہبی اعتقادات اور تصورات چونکہ تہذیب کی بنیاد نہیں ہیں اس لیے انہیں بنیاد کے اوپر ایک قوت یا طاقت ہی سے تعبیر کرنا مناسب ہوگا۔ بلاشبہ ہر تہذیب کا اپنا ایک خاص روحانی کردار ہوتا ہے کہ جس کے گہرے حسین اور خوبصورت نقوش ساخت اور تہذیبی عمارت پر نمایاں رہتے ہیں، کسی بھی تہذیب کا مطالعہ اس کے روحانی کردار کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ روحانی کردار، اعتقادات اور مذہبی تصورات کے مختلف سانچے تیار کرتا ہے اور جب یہ اعتقادات اور تصورات ان سانچوں میں ڈھلتے ہیں تو ان کی صورتیں جمالیاتی ہو جاتی ہیں، وہ مذہبی ہونے کے باوجود مذہبی نہیں رہتے، یہ آفاقی روحانی کردار کا کرشمہ ہے کہ فنون لطیفہ کا جنم ہوتا ہے۔ مذہب کا روحانی کردار بھی بنیادی نتیجہ ہے۔ حاصل ہے! دراصل مادی حالات کسی تہذیب کو جنم دیتے ہیں اور مختلف نظریات کے ابھرنے کی مناسب فضا کی تشکیل کرتے ہیں نظریات میں ان کی وجہ سے تازگی اور زرخیزی، تہہ داری اور پہلوداری پیدا ہوتی ہے۔ ماڈی حالات ہی سے مذہبی اعتقادات اور تصورات کا جنم ہوتا رہا ہے۔ زندگی کو دیکھنے اور کائنات کے جلال و جمال کو محسوس کرنے کا شعور حاصل ہوا ہے۔ کسی بھی تہذیب کے افکار و خیالات، نظریات یا مذہبی اعتقادات و تصورات کا مطالعہ کیجیے عہد ماڈی حالات کی پہچان ہو جائے گی۔ نظریات اور تصورات کا جنم ہوتا رہا ہے۔ نظریات اور تصورات میں مادی افکار کی روشنی اپنے مختلف رنگوں کے ساتھ ہمیشہ موجود رہتی ہے، تاریخی اور پیداواری رشتوں کے بغیر کسی تہذیب کی جمالیات کا مطالعہ ناقص ہوگا۔

ہندوستانی تہذیب میں بھی مذہب، فلسفہ اور آئیڈیل ازم کی بڑی اہمیت ہے اس لیے کہ یہ انسان کے وجود کے پیچیدہ مسائل کو سلجھانے کی

ہمیشہ کوشش کرتے رہے ہیں، زندگی کی قدروں کا تعین کرتے رہے ہیں، حیات وکائنات کے مسائل کی جانب فکر کو متحرک کرتے رہے ہیں اور اس طرح وجود کے تئیں بیداری پیدا ہوتی رہی ہے۔ ماڈی احساس وشعور نے ”فینٹاسی“ اور ”آئیڈیل ازم“ مادی زندگی سے جنم لے کر اپنے نقطہ عروج پر ماڈی سچائیوں کا ہی گہرا شعور عطا کیا ہے۔ مذہب تجربوں کا بہترین معنی خیز سرچشمہ بنا ہے لیکن فنونِ لطیفہ میں جمالیات کے ایک بڑے نظام کی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے۔ ہندوستانی تہذیب اور اس کی جمالیات میں مذاہب نے ”فینٹاسی“ اور ”آئیڈیل ازم“ کی تشکیل میں جو نمایاں حصہ لیا ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ حیات وکائنات کی وحدت اور جمالیاتی وحدت سے افضل ترین احساس نے انہیں ایک مضبوط تاریخی، ثقافتی اور فلسفیانہ قوت بنا دیا تھا کہ جس کی وجہ سے زندگی کی مختلف سطحوں پر ان کا بے اختیار اظہار ہوا۔



علامات وخطوط کے ذریعہ فکری جمالیاتی توانائی کا اظہار
کشان دور (پہلی صدی عیسوی)
اسٹیٹ میوزیم لکھنؤ

ہندوستانی تہذیب میں مذہب ہمیشہ ایک تابندہ علامت کی صورت جلوہ گر رہا ہے۔ انسان کی بنیادی خواہشوں اور آرزوؤں اور اس کے مسائل کے ساتھ تہذیب اور اس کی جمالیات کے تیئں بھی بیدار رکھا ہے۔ فنون لطیفہ کے لیے معنی خیز سرچشمہ بنادیا، مختلف فنون میں جذب بھی ہوگیا لیکن تہذیبی سفر اور فنون کی تخلیق کے تسلسل پر کبھی اس طرح حاوی نہیں رہا کہ تمدن اور فنون کی قدروں کا احساس ہی جاتا رہا ہو۔ تمدن اور فنون کو اپنی گہری روشنی عطا کرتے ہوئے بھی ان کے جلوہ کو خود میں جذب کرنے کی کوشش نہیں کی، تہذیب اور فنون لطیفہ کی اقدار بھی ایسی ہوتی ہیں کہ وہ مختلف قسم کے اثرات کو قبول کرنے کے باوجود اپنی انفرادیت اور اپنی قدروں کو ہمیشہ محسوس بناتی رہتی ہیں۔

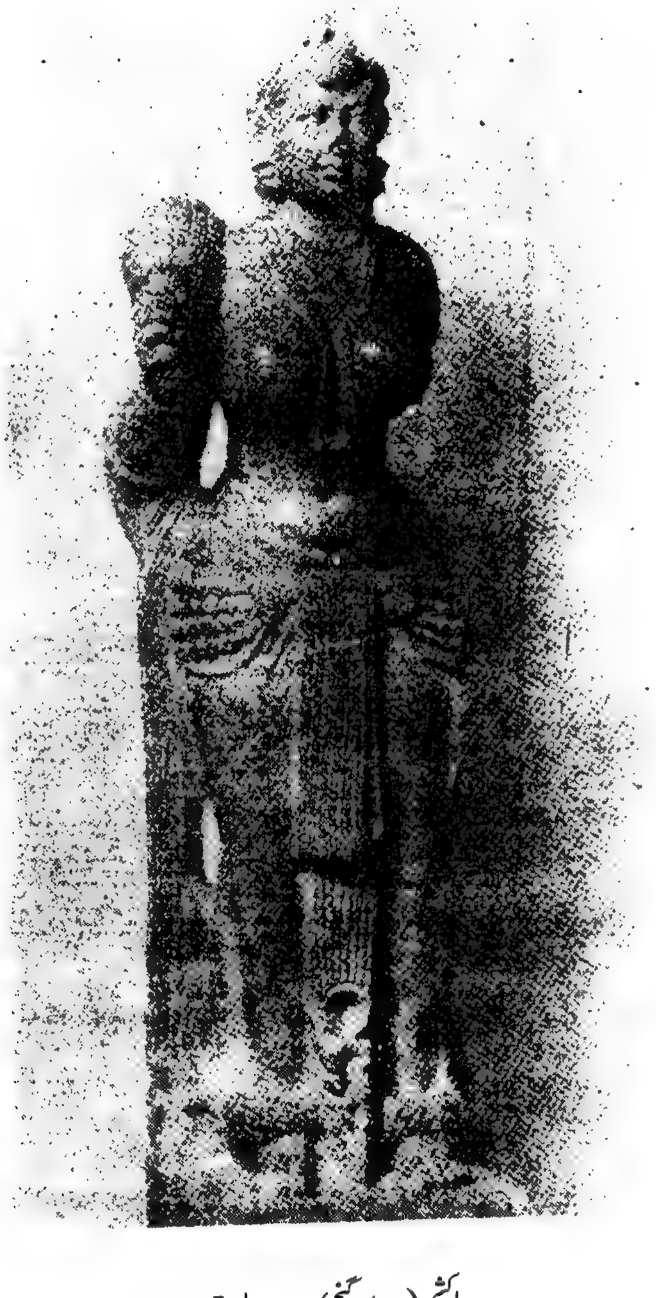
قدیم ہندوستانی تہذیب کا مطالعہ کرتے ہوئے ثقافت یا کلچر کی مختلف اکائیوں پر بڑی گہری نظر کی ضرورت ہے، یہی اکائیاں آہستہ آہستہ ایک وحدت کا شعور عطا کرتی ہیں، مختلف عقائد اور تصورات کے لیے کسی بھی اکائی کے لوگ اور ان کے کلچر کو ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں، تاریخی تسلسل میں ہر اکائی کے کلچر کو اس طرح سمجھنا چاہیے کہ یہ انسان کے عمل کا حاصل بھی ہے اور جو کچھ حاصل کیا گیا ہے اس کا اظہار بھی، اس طرح ہر کلچر، وہ محدود دائرے میں ہو یا کسی قدر وسیع دائرے میں، انسان کے ارتقاء اور اس کی سوسائٹی کی ترقی کی نشان دہی کرتا ہے۔ کلچر ایک ایسا انسانی عمل ہے جو اپنی پیچیدگی کا احساس کسی نہ کسی طرح دیتا رہتا ہے۔ اس لیے کہ یہ انسانی ارتقاء کا پیچیدہ اظہار ہے جو اپنی فطرت میں متحرک اور تخلیقی صلاحیتوں کا مظہر ہے۔ کسی بھی کلچر کے مطالعے سے یہ حقیقت واضح ہو سکتی ہے کہ حیات و کائنات یا مظاہر قدرت یا فطرت سے رشتہ قائم ہوا ہے اس پر انسان کی گرفت کس حد تک ہے اور وہ خود اپنی ذات یا وجود کو کس حد تک گرفت میں لیے ہوئے ہے، انسان ہی کلچر کی تخلیق کرتا ہے لہٰذا ہر کلچر کا انسانی کردار ہی اہمیت رکھتا ہے، کردار کتنا تخلیقی، کتنا پراسرار، کتنا متحرک اور مختلف قسم کی شعاعوں کو خلق کرنے والا ہے، کلچر متحرک فطرت ہی سے جانا جاسکتا ہے۔ کلچر انسان کی تخلیقی صلاحیتوں ہی کا مظہر ہے لہٰذا خالق سے علاحدہ اس کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ اور اس کا بنیادی موضوع تو انسان ہی ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ کلچر عمدہ انسانی قدروں کا گہوارا ہوتا ہے۔

قدیم ہندوستانی تہذیب کی مختلف ثقافتی اکائیوں کا مطالعہ کرتے ہوئے جہاں ان سچائیوں کی پہچان ہوتی ہے وہاں یہ سچائی بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ ہر ثقافتی اکائی قبیلے یا جماعت کے مادّی اور روحانی عمل کی وحدت کے حسن کو پیش کرتی ہے۔ کارل مارکس نے درست کہا تھا کہ انسان کا عمل دو انداز اختیار کرتا ہے، ایک مادی اور دوسرا غیر مادی، غیر مادی کو روحانی انداز سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو دراصل بنیادی طور پر ذہنی عمل یا محنت ہے اور مادہ کا مظہر ہے۔ انسان کی پوری تاریخ میں یہ دونوں انداز ہر جگہ نمایاں ہیں انہیں اس طرح بھی پہچانا جا سکتا ہے کہ مادّی انداز، مادّی دولت اور مادّی اشیاء و عناصر کی تخلیق کرتا ہے اور غیر مادی یا ذہنی اور روحانی انداز روحانی اقدار اور دولت کی تخلیق کرتا ہے۔ کلچر میں دونوں انداز اہمیت رکھتے ہیں دونوں کا مطالعہ ضروری ہوتا ہے۔ دونوں انسانی عمل ہیں، کلچر انسانی عمل کی زرخیزی کا حامل ہے لہٰذا اس سے انسان کی فطرت کی زرخیزی کی پہچان ہوتی رہتی ہے، اس کے ارتقاء کا مطالعہ بنیادی طور پر انسان کے ذہن اور اس کے تخلیقی عمل کا مطالعہ ہے۔ جب ہم روحانی کلچر'' کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو دراصل ان تمام روحانی اقدار کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ جنہیں انسان خلق کرتا ہے، ان میں فلسفہ، سائنس، فن و ادب، مذہب، تعلیم سب شامل ہیں، انسان کے شعوری اور لاشعوری عمل اور اس کے ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کی پہچان روحانی کلچر ہی سے ہوتی ہے۔ اس میں وجود اور تخلیقی کیفیتوں کا جوہر ہی توجہ طلب بنتا ہے کہ جسے ہم روح سے تعبیر کرتے ہیں۔

فلسفہ، سائنس، فن و ادب سب انسان کی ذہنی، تخلیقی اور روحانی صلاحیتوں کا احساس عطا کرتے ہیں، کارل مارکس نے سائنسی اور فنی تخلیقات کو روحانی تخلیقات کا اہم ترین اظہار قرار دیا ہے اور انہیں سائنسی تمدن اور فنی تمدن کی اصطلاحوں سے سمجھایا ہے۔ یہ کہا ہے کہ سائنس میں تصورات کا عمل سچائی کی دریافت کرتا ہے اور فن و ادب میں سچائی کی دریافت جمالیاتی فکر سے ہوتی ہے، سچائی کا حسن علامتوں سے واضح ہوتا ہے، فلسفہ اور

مذہب سے رشتہ رکھتے ہوئے بھی فنی تمدن کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے، اس کے ارتقاء کے اپنے اصول متعین ہو جاتے ہیں۔ آزادانہ عمل سے اس میں آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے، کلچر سماجی زندگی کے مادّی پہلو میں پیوست ہوتا ہے لہذا ہر پہلو سے وابستہ رہتا ہے۔ اقتصادی معاشی اور نظریاتی پہلو سے بھی اس کی گہری وابستگی ہوتی ہے۔ ان کے گہرے اثرات اس کے ارتقاء میں مدد کرتے ہیں طبقاتی سماج یا طبقاتی کردار اس کی روح بن جاتا ہے۔ اس سچائی کے پیش نظر یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ کلچر انسانی عوامل کا تخلیقی پہلو ہے، محنت (Labour) ہی سے دراصل انسان کی تخلیق ہوتی ہے، انسان کی پہچان ہوتی ہے اور اس سے انسان اپنی دریافت کرتا ہے اس سے مسرت اور جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے، جمالیاتی مسرت اور آسودگی اس محنت سے حاصل ہوتی ہے جو نئی تمدنی قدروں کی تخلیق کرتی ہے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب انسان ثقافتی تخلیقی محنت کے تئیں تخیلی اور فکری طور پر بیدار ہوتا ہے اور اپنے وژن کے غیر معمولی تحرک کو شدت سے محسوس کرتا ہے۔

ثقافتی تخلیقی محنت کا شعور انسان کے باطنی یا روحانی تحرک کی دین ہے اور اس تحرک کا سبب وہ متحرک سرچشمہ ہے کہ جسے ہم خیالات، تصورات، نظریات اور جذبات، احساسات، دروں بینی اور وجدانی کیفیت سے تعبیر کرتے ہیں۔ ثقافتی تخلیقی محنت ہو یا غیر ثقافتی محنت مقصد، خواہش اور ارادہ سب کی اہمیت ہوتی ہے، مقصد پگھل جاتا ہے جب ثقافتی تخلیقی محنت کا عمل شدت اختیار کر لیتا ہے اور جب تخلیق ہو جاتی ہے تو ایسا بھی ہوتا ہے جیسے بنیادی مقصد نے دوسرا جنم لیا ہے اور جمالیاتی صورت اختیار کر لی ہے۔ ثقافتی تخلیقی محنت سے وجود میں آنے والی شئے اپنے حسن کے ساتھ مختلف جہتوں میں ایک ساتھ مختلف رشتوں کا پراسرار احساس دینے لگتی ہے، فنکار کی ذات سے اس کے رشتے کا احساس ملتا ہے۔ انسان اور سماج کے افراد سے رشتوں کے ساتھ فطرت اور اس کے جلال سے اس کی گہری وابستگی محسوس ہونے لگتی ہے، یہی وجہ ہے کہ ہر ثقافتی فنی تخلیق شئے بھی ہوتی ہے اور رشتہ بھی! اور اسی لیے یہ ایک نئی مادّی اور روحانی قدر بن کر جلوے کی صورت اجاگر ہوتی ہے۔ روحانی ثقافت کی روایات مضبوط اور مستحکم بھی ہوتی ہیں اور متحرک اور رواں بھی، فنکار ان سے وابستہ ہوتا ہے تو اسے اپنی اصابت اور پختگی (Soundness)، اپنی سالمیت (Completeness)، اور اپنی دیانت داری (Intergrity) کے اظہار کے امکانات نظر آنے لگتے ہیں، اپنے وجود کی اہمیت کا احساس ملنے لگتا ہے، ان کے تحرک سے وہ اپنے باطن کے جوہر کا اظہار اس طرح کرنا چاہتا ہے کہ جو نئی تخلیق ہو اس میں آفاقیت پیدا ہو جائے۔ یہ روایات، ذات کے عرفان کا ذریعہ بن جاتی ہیں جب کوئی تخلیق ہو جاتی ہے تو روحانی ثقافت اور آگے بڑھ جاتی ہے اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط میں اضافہ ہوتا ہے، بڑا تخلیقی عہد وہ ہوتا ہے کہ جس میں روحانی ثقافت کے تمام تجربوں اور روایتوں کے ساتھ فنکار اپنے وجود کے جوہر کو شدت سے نمایاں کر کے کلچر کی متحرک علامت بن جاتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں کلچر کی اعلیٰ ترین تخلیقات جو تخلیقی فنکاروں کی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں اور پوری قوم کی عظمت کا نشان بن گئیں انسان کی تخلیقی بیداری اور اس کے روحانی کردار کو ثابت کر دیتی ہیں۔ ان سے ہندوستان کے فنکاروں کے احساس میں جمال اور آزادی اور جمالیاتی انبساط و مسرت کی آرزو کا بھی پتہ چلتا ہے، ان کے فنون کی موزونیت، مطابقت، دلکشی، نفاست اور ہم آہنگی روحانی کلچر کی عظمت کا احساس عطا کرتی ہیں بڑی تخلیق بڑی آرزو سے جنم لیتی ہے۔ ہندوستانی تہذیب کی تاریخ میں مختلف تمدنی اکائیوں کے کلچر میں انسان کی آرزوؤں کی جو مجسم آفاقی صورتیں ہیں کہ جن سے ہر تمدنی اکائی متحرک نظر آتی ہے اس کی تمناؤں اور اس کے باطنی روحانی کردار کے تحرک سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہر آرزو ایسی جو سماجی اور فطری وجود سے بلند اپنی انفرادیت کو محسوس بنائے! فطرت تمدن، سماج کی وحدت کے درمیان انسان ہی کھڑا نظر آتا ہے جو کلچر کی تخلیق کر کے سماج، فطرت اور تمدن اور اپنی ذات میں ایک معنی خیز پراسرار رشتہ قائم کرتا ہے اور جو رشتے قائم ہو جاتے ہیں ان میں موزونیت اور ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔



یاکشی (دیدار گنج) دو سو سال ق م

(پٹنہ میوزیم)

جمالیاتی تنظیم اور ادائیگی فن کا اعلیٰ ترین نمونہ!

مختلف علاقوں کے تمدن اور فنون کا مطالعہ کرتے ہوئے اس سچائی کو سمجھنے کی ضرورت ہے کہ کلچر صرف افادی نہیں ہوتا اور صرف چند خاص پر اثر رویوں کے عمل پر منحصر نہیں کرتا ہے اور صرف ان تجربوں کا نام نہیں ہے کہ جنہیں خاص وقت یا عہد میں ضروری اور اہم قرار دیا گیا ہے اور جنہیں کچھ افراد منتخب کر لیتے ہیں، کلچر انسان کے ماحول کو خوبصورت اور دلکش بنانے کا بھی نام ہے۔ یہ جلال و جمال کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔ کائنات کے حسن کو شدّت سے محسوس کر کے جمالیاتی قدروں کی تخلیق کا سلسلہ بھی اسی سے قائم ہے۔ یہ دنیا کو حسن کے سانچے میں ڈھالتا رہتا ہے، حسن کا معیار طرح طرح سے قائم کرتا ہے۔ یہ سب کچھ انسان کی فطرت کی تخلیقی صلاحیتوں کی وجہ سے ہوتا ہے کہ جس کا ایک بڑا فطری بنیادی مقصد مادّی جسمانی اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنا ہے۔ انسان کی جمالیاتی تخلیقی صلاحیتوں کے حدود کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔

قدیم ہندوستانی فنون کے مطالعے میں سب سے بڑی دشواری یہ آئی ہے کہ قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں کے اقتصادی اور سماجی حالات اور معاشی، سماجی ارتقاء کی تلاش و جستجو بہت ہی کم ہوئی ہے۔ سماجی رشتوں اور سماج کے ڈھانچے اور اس کی ساخت سے ہم زیادہ باخبر نہیں ہیں، ان کے تعلق سے مواد بھی حاصل نہیں ہیں۔ قدیم ہندوستان کے مذاہب اور عقائد سے ہم جتنے واقف ہیں معاشی اور سماجی حالات سے واقف نہیں ہیں۔ مذہبی تصورات، نظریات اور عقائد کو معاشی سماجی حالات کے سمجھنے کا ذریعہ بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ بہت مشکل اور نازک کام ہے۔ فنون لطیفہ سے بھی بہت مدد مل سکتی ہے۔ ہندوستانی علوم کے علماء کو یقیناً اس موضوع پر زیادہ کام کرنا چاہیئے۔ وہ فنون، تصورات اور نظریات تک لے جا سکتے ہیں اور نظریات اور تصورات سماجی اور اقتصادی حالات کو بہت حد تک سمجھا سکتے ہیں۔

انسان اور تہذیب و ثقافت کے پیش نظر یہ سچائی بہت اہم ہے کہ زندگی کو زیادہ زرخیز، معنی خیز، دلکش دلفریب اور حسین محسوس کرنا چاہتے ہیں اور اس طرح زندگی گزارنے کی ایک خوبصورت راہ تلاش کرتے ہیں۔ سماجی زندگی اور اس کی تنظیم کی پوری صورت اور اس کی اقدار، انسانی رشتوں، حرکت و عمل اور رویوں اور سماجی آمیزشوں کی مختلف صورتوں کی کی وجہ سے تخلیق کی آرزو پیدا ہوتی ہے محنت سے تخلیقی محنت تک پہنچتے ہیں، آرزو بیدار اور متحرک ہوتی ہے اور اس کے ساتھ ہی تخلیقی صلاحیتیں ابھرنے لگتی ہیں، کسی فرد کی تخلیقی صلاحیتیں جب کسی شئے کی تخلیق کر دیتی ہیں تو سماج کے دوسرے افراد سے ایک جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ کسی جمالیاتی تخلیق کے ساتھ یہ رشتہ بہت اہم ہوتا ہے اس لیے کہ بنیادی طور پر جذبات اور احساسات کا رشتہ ہوتا ہے کہ جس سے وسعت اور گہرائی دونوں پیدا ہوتی ہیں قبیلوں کی زندگی میں یہ بات بہت اہم رہی ہے، چھوٹے سے معاشرے میں فطرت کی ہم آہنگی کی وہ تصویریں ابھرتی رہی ہیں کہ جن کے درمیان قبائلی انسان ہی ہوتا تھا ہر صورت کو حسین بنانے کی کوشش تخلیقی تھی، قبائلی سماج میں ایسے تمام تخلیقی عوامل اپنی فطرت میں انقلابی تھے اس لیے کہ ان سے مادّی اور روحانی قدریں متاثر ہوئی ہیں، مادّی اور روحانی اقدار نے نئی تخلیقی صورتیں اختیار کر کے عمل کے دائرے میں وسعت پیدا کی ہیں، سماجی تصورات تبدیل کیے ہیں، ارتقاء کی منزلوں سے آشنا کیا ہے اور افراد کی شخصیتوں کو استحکام بخشا ہے۔ سماج نے بھی ایسے تجربوں کو سراہا ہے اور تخلیقی فنکاروں کی شخصیتوں کی جانب بیدار رکھا ہے۔ ابتدائی تخلیقات نے قدیم قبائلی اعتقادات کو جلال و جمال عطا کر کے سماجی ثقافتی دلچسپیوں کو اس قدر بڑھایا کہ سماج کو اپنی نئی ضرورتوں کا احساس ہونے لگا۔ نظریات اور عقائد میں نئی زندگی اور نئی روح پھونکنے کے لیے تخلیقی فنکاروں کو ہر ممکن مدد دی گئی۔ ابتدائی ستونوں اور ابتدائی مذہبی نقاشی کی اہمیت جتنی بھی ہو فنکاروں نے اپنے احساس جمال سے سنوار کر انہیں انفرادیت عطا کر دی کچھ اس طرح کہ عقائد اور نظریات کی خبر بھی نہ ہو تو یہ ستون اور یہ نقوش پیکر جلال و جمال بن کر زندہ رہیں، ان کی اپنی معنویت ان کے ساتھ رہی یہ کسی بھی دوسری معنویت کے محتاج نہ رہے۔

مختلف قسم کے قدیم مذہبی عقائد اور تصورات میں شعور اور تحت الشعور، تجربہ اور احساس اور جذبے کی وجہ سے سطحوں پر باطنی رشتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ کا مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی تصورات اور عقائد کا تجزیہ بنیادی طور پر سماج کی تاریخ کا تجزیہ ہونا چاہیے اس لیے کہ

مذاہب کی تاریخ سماج کی تاریخ ہی کا ایک نمایاں پہلو ہے اور مجموعی طور پر تہذیب کی تاریخ کا پہلو سماجی تبدیلیوں سے ہی تہذیب کا ارتقاء ہوتا رہا ہے اور تہذیب کے ارتقاء کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ مذہبی شعور میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی رہی ہے۔ مذہب کی ایک صورت نے دوسری صورت کو جنم دیا ہے اور ہر نئی صورت سماجی حالات سے تعلق رکھتی ہے، قدیم مذہبی عقائد اور تصورات کا مطالعہ کیا جائے تو یہ سچائی پوشیدہ نہیں رہتی کہ سماجی رشتوں اور تبدیلیوں سے صرف مذہبی تصورات میں وسعتیں نہیں آئی ہیں بلکہ ان میں نئے امکانات بھی پیدا ہوتے رہے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ اگر یہ بات نہ ہوتی تو مذہبی عقائد اور تصورات کا ارتقاء ہی رک جاتا، قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں میں مذاہب نے کئی مذاہب کی صورتیں پیدا کی ہیں، ایک ہی جوہر اور ایک ہی روح ہونے کے باوجود کئی مختلف اور متضاد صورتیں ملتی ہیں، سماجی حالات اور رشتوں کی وجہ سے فکر و نظر میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ علاقائی سطح پر محدود دائرے میں جب فکر و نظر میں تبدیلی آئی ہے ایک نئی صورت یا کوئی نئی بہت وجود میں آئی ہے۔ وحدت کے اندر کئی پہلو ابھر آئے ہیں، سماجی شعور نے مذہبی شعور کو مختلف انداز سے متاثر کیا ہے۔ پیداواری رشتوں نے دیوتاؤں کی نئی تشکیل کا سلسلہ جاری رکھا ہے، مذہب کی صورتیں تبدیلی کی ہیں، تاریخی تقاضوں اور اقتصادی اور معاشی حالات نے مذاہب کو براہ راست بھی متاثر کیا ہے۔ قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں کے مذاہب اور فنون کا مطالعہ کیا جائے تو اس کا علم ہوگا کہ مذہب اور مذہبی تصورات اور نظریات پر طبقاتی زندگی کے گہرے اثرات رہے ہیں چند خاص طبقوں کا نظام اہم رہا ہے لہٰذا ان کے مفادات بھی اہم رہے ہیں۔ حاکموں اور اونچے طبقے کے لوگوں نے ایسے مذہبی نظریے قائم کیے ہیں کہ جن سے غریبوں اور نچلے طبقے کے افراد کا استحصال ہوتا رہا ہے۔

پجاریوں نے بھی اپنے علوم سے ان کی مدد کی، اونچے طبقے کے لوگوں نے اپنے بلند درجے اور مقام کی "صداقت" کے لیے مذہبی تصورات سے اجازت اور منظوری لی اور عموماً اس طرح کہ سماج میں ان کی فکر و نظر کے سانچے میں طبقوں کی تقسیم کی صورتیں ڈھل کر سامنے آئیں۔ مذہبی احکامات کی مدد سے عوام کا مسلسل استحصال کرتے رہے، جب بھی کوئی اہم سماجی مسئلہ پیدا ہوا مذہبی تصورات کی مدد لی اور اکثر اپنی مدد کے پیش نظر مذہبی خیالات کے مفاہیم تبدیل کر دیے۔ مسئلے کے حل کے لیے عوام میں مختلف انداز سے التباس پیدا کیا۔ انہیں التباس میں الجھائے رکھا اور خود تماشائی بنے رہے، بارش نہیں ہوتی تو کہا جاتا دیوتا ناراض ہیں اور وہ اسی وقت خوش ہوں گے جب چاندنی رات میں برہنہ عورتیں، کنواری عورتیں بیلوں کی جگہ ہل میں جت جائیں اور رات بھر ہل جوتیں یا برہنہ کنواری عورتیں رات بھر رقص کرتی رہیں گھر میں بچے پیدا ہوں تو مندروں کو اناج دیں۔ مقدس ندیوں میں اتر کر رات بھر پرارتھنا کریں۔ جوان ہوئی بچیوں کو دیوداسی بنا دیں۔

عوام کے نچلے طبقوں نے جو خاموش احتجاج کیا ہے وہ فنون کے پیش نظر بہت اہم ہے۔ انہوں نے اپنے گھروں اور کھیتوں میں اپنے دیوتا خلق کیے اور نئے عقائد وجود میں آ گئے۔ ذہنی اور جذباتی انتشار میں آہستہ آہستہ کمی آئی، محدود دائرے میں خود اپنی دنیا کو نئے انداز سے خلق کرنے کی کوشش بہت اہم ہے۔ مضبوط اور انتہائی مستحکم مذہبی روایات کے کٹرپن سے گریز کرنے کی ایسی کوششیں غور طلب ہیں، اس طرح مذہبی شعور میں تبدیلیاں آئی ہیں اور مستحکم تر روایات کے خلاف ردعمل کا اظہار ہوا ہے۔ اپنے محدود دائرے میں نچلے اور پچھڑے ہوئے طبقوں اور خصوصاً کسانوں نے جہاں اپنے دیوتا اور اپنی دیویاں خلق کیں وہاں اپنے قدیم مذاہب کے دیوتاؤں اور دیویوں کو بھی آہستہ آہستہ اپنے قریب کر لیا، اس طرح ان کے اپنے پروہت بھی پیدا ہو گئے جو تاریخ کے سفر میں آہستہ آہستہ محدود پیمانے پر ایک بار پھر عوام کا استحصال کرنے لگے!

فنون کے مطالعے میں اس سچائی کی بڑی اہمیت ہے اس لیے کہ اس طرح عوام میں حسن کا نیا احساس بھی جاگا ہوگا اور مختلف سطحوں پر تصویر نگاروں، رنگوں کے استعمال اور بت تراشی اور چھوٹے چھوٹے مندروں کی تعمیر کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ مختلف علاقوں میں عوامی رقص کی نئی بنیادیں قائم ہوتی رہی ہیں عوامی نغموں میں آہنگ بکھرتا رہا ہے ہر ایسے عوامی تحرک نے سماج کو متاثر کیا ہے۔ مذہبی کٹرپن کے سامنے یہ چیلنج بھی بنا رہا ہے،

تخلیقی صناعی کی ایک مثال

(سوالنکی دور، گیارہویں صدی)

(نیشنل میوزیم نئی دہلی)

مذہبی اور فنی شعور کی تبدیلیوں میں ان کا عمل غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ قربانی کی محنت اور محنت کی قربانی سے علاحدہ ایک آزاد انسانی عمل کے مقابل ہے کہ جس میں فرد کی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کھل کر ہوتا ہے، کام اور محنت کرنے کی بہتر صلاحیتوں کے ابھرنے کے مواقع ملے کہ جن سے عوامی فنون کے ارتقاء میں مدد ملی۔ فنون میں بہتر اور نفیس انسانی جہت یا یہ کہیے کہ سچی انسانی جہت پیدا ہوئی انسان کے وجود کی قدر و قیمت کا احساس بڑھتا گیا۔ تخلیقی محنت (Creative Labour) کی قدر و قیمت کو اس مقام سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو فنون کے تعلق سے بعض بنیادی سچائیوں کی بہتر پہچان ہوگی۔ فطرت کے جلال و جمال کو ایک آزاد اور کھلی فضا میں محسوس کرنے کی وجہ سے ہر شے کو حسن بخشنے کی آرزو نے بڑا کام کیا ہے۔

قدیم ہندوستان کے مختلف سماج میں ایک ساتھ کئی سطحیں ملتی ہیں کہ جن میں مختلف تمدنی قدروں کی آمیزشیں ہوئی ہیں۔ ان سے عوامی شعور اور تحت الشعور کی سطحیں بھی متاثر ہوتی رہی ہیں، فرد اور اس کے چھوٹے سماج دونوں کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے، یہی تخلیقی محنت ہے اور ہر شے میں حسن کو شامل کرنے کی آرزو کہ جن سے ایلورا، اجنتا، ایہولے اور کھجوراہو کی تخلیق ہوئی ہے، بھرت ناٹیم، کچی پوڑی اور کتھاکلی جیسے رقص وجود میں آئے ہیں بدھ، نٹ راج اور وشنو کے پیکر بنے ہیں۔ تمام بڑی اور عظیم تخلیقات کے پس منظر میں عوامی تحریک کی ایک بڑی تاریخ موجود ہے۔

ناگالینڈ کی مثال سامنے رکھیے تو پورے ملک میں قدیم فنی تجربوں کی آمیزش کا احساس ملے گا۔ اس ریاست کے لوگوں کی تاریخ اندھیرے میں ہے لیکن اس بات کی خبر ہے کہ چین کے بعض علاقوں مثلاً یانسی کیانگ (Yantze Kiang) اور ہوانگ گٹو (Hwangato) کی وادی سے جانے کتنے قبیلوں نے برہمپتر کی وادی کی جانب ہجرت کی تھی۔ ایک کے بعد دوسرے قبیلے نے بڑی تیزی کے ساتھ اس ملک کی زمین پر قدم رکھا تھا جانے کتنے عرصے تک یہ سلسلہ جاری رہا ہے۔ یہ ہجرت غیر معمولی نوعیت کی تھی، ان کی زبان، تبتی برمی زبان سے قریب تر نظر آتی ہے کہ جس پر چینی اثرات نمایاں ہیں، جب یہ لوگ قبیلوں میں تقسیم ہو کر آسام کی وادی میں رچ بس گئے تو تجربوں کی آمیزش کی پہچان ہونے لگی اور پھر ان کی زبان بوڈو کچھاری، (Bodo kacharis) کی صورت ابھر کر سامنے آگئی۔ آسام کے قدیم عقائد اور تصورات، توہمات اور مذہبی خیالات کے گہرے اثرات ہونے لگے،، کچھاری حکومت (تیرہویں صدی عیسوی سے سولہویں صدی عیسوی تک) کے آثار کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ناگاؤں کے فنی تجربے کتنے قدیم ہو سکتے ہیں! یہ آثار ایک انتہائی قدیم تہذیب کی روایتوں کا احساس عطا کرتے ہیں کہ جن میں عوامی تجربوں اور جذبوں کی روشنی اپنی تابناکی کے ساتھ موجود تھی۔

روحیت ظاہر (Animism) پر ان کا زبردست اعتقاد تھا اور آج بھی ہے۔ پتھروں اور پیڑ پودوں کی روح سے ایک انتہائی پراسرار جذباتی اور حسی رشتہ قائم کر کے زندگی میں توازن قائم کرنے کا عقیدہ بنیادی عقیدہ تھا، پتھر اور پیڑ پودے زرخیزی کی علامتوں کی صورت ابھرے، پتھروں سے، یک سنگی ستون کو وہ اپنے احساس جمال کے مطابق سنوارتے تھے، آج بھی تبتی برمی پہاڑی قبیلوں میں یہ روایت موجود ہے۔

یک سنگی ستونوں کے پاس آباء واجداد کی روحوں کی عبادت ہوتی ہے اور بھوت پریت اور عالم ارواح سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ یک سنگی ستون کے قریب حیات و کائنات کی تمام قوتیں سمٹ آئیں اور ان سے بامعنی پُر اسرار رشتہ قائم کرنے کے لیے قربانیوں کا رواج بھی شروع ہو گیا۔ ’’یک سنگی یادگار‘‘ پر مختلف جانوروں کا لہو لگایا جاتا اور ان کے باطن کو متحرک کیا جاتا، مختلف قبیلوں کے احساس جمال نے یک سنگی ستونوں کو مختلف نقشوں اور صورتوں سے سنوارنا شروع کیا، ان پر تصویریں بننے لگیں، قبائلی فنون کے نمونے سامنے آنے لگے، ناگالینڈ اور آسام میں آج بھی یک سنگی ستون ماضی کے فنی تجربوں کی جانب بیدار کرتے ہیں۔ ستونوں کے نقش و نگار ماضی کے احساس اور جذبے سے رشتہ قائم کر دیتے ہیں۔ پتھروں کے بلند ستونوں نے آسمانوں سے رشتہ قائم کر رکھا تھا، روحوں اور کائنات سے پُر اسرار تعلق قائم کرنے کے لیے بلندی کے

آرچ ٹائپ (Archetype) میں بڑی شدت پیدا ہو گئی تھی، پھولوں، پودوں، پرندوں اور جانوروں کی تصویریں بنا کر انہیں جاذب نظر بنانے کی کوشش بھی توجہ چاہتی ہے اور ساتھ ہی ایسے تمام پیکروں کی علامتی معنویت بھی غور طلب بن جاتی ہے۔

یک سنگی ستون' یا یادگار ایک جیسے نہیں ہوتے، ایک ستون، دوسرے سے مختلف ہوتا تھا۔ آرائش و زیبائش مختلف انداز کی ہوتی تھی، عوامی ذہن نے ان ستونوں کو طرح طرح سے سنوارا تھا اور اپنے احساس جمال کا مظاہرہ کیا تھا۔

افسوس ہے کہ وقت نے ان ستونوں کو مٹا کر رکھ دیا اور ان کے پیش نظر مختلف قبیلوں کے احساس جمال کا مطالعہ نہ ہو سکا، اس وقت جو ستون موجود ہیں ان میں ایک ستون 20 فٹ بلند ہے اور پانچ اشخاص کی پھیلی ہوئی بانہیں بھی اسے گرفت میں نہیں لے سکتیں۔

کئی ایسے ستون ہیں جو دس اور بارہ فٹ بلند ہیں فارم ایک جیسا ہے لیکن آرائش مختلف ہے اوپر کا حصہ نیم مستدیر (Semi Circular) ہے نچلے حصوں پر تصویریں بنی ہوئی ہیں مختلف خاکے اور نقشے ابھرے ہوئے ہیں۔ بعض بیل بوٹے اور نقش و نگار ماضی کی جمالیاتی روایات کے تئیں بیدار کرتے ہیں، جمالیاتی زرخیزی توجہ طلب بن جاتی ہے۔ مختلف نقشے اس طرح آمنے سامنے ہیں کہ ان سے تناسب اور جمالیاتی موزونیت (Aesthetic Symmetry) کا احساس فوراً مل جاتا ہے، ایسے عوامی جمالیاتی تجربوں کی یہ خصوصیت غیر معمولی ہے جس سے ماضی کی جمالیاتی روایتوں کی عظمت کی پہچان ہو جاتی ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں قدیم آرٹ میں جمالیاتی تقابل (Aesthetic Juxta Positon) کا ابھی مطالعہ نہیں ہوا ہے۔ صرف اس مطالعے سے ہندوستانی جمالیات میں سی مٹری (Symmetry) یا تناسب اور موزونیت کی اعلیٰ ترین روایت کا عرفان حاصل ہو سکتا تھا۔

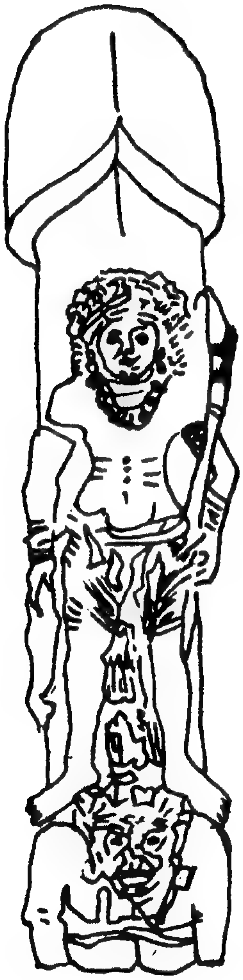
یک سنگی ستونوں پر جو بنیادی نقش یا موتف (Motifs) ہیں ان میں پودے، مور، طوطے، کتے، ہاتھی، ہرن، شیر، بھینس اور بطخ کے علاوہ تمغہ کلاں کی مانند ایسے چکر بھی ہیں کہ جن میں نقش ابھارے گئے ہیں۔ ابھروان خاکے اور نقش (Relief) بہت واضح ہیں اور پتھروں پر انہیں پینل (Panel) کے اندر رکھنے میں احتیاط سے کام لیا گیا ہے۔ فنکار اس معاملے میں جتنے محتاط ہیں اسے دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ آرائش و زیبائش میں ان کا جمالیاتی شعور کتنا متوازن تھا۔

ایک پتھر میں انسان کا سر ملتا ہے۔ ناگا قبیلوں میں رواج یہ تھا کہ دشمنوں کے سر کاٹ کر بانس پر لٹکا دیے جاتے تھے اور اس کے بعد فتح کا جشن منایا جاتا تھا، ممکن ہے کہ اس کا تعلق اسی رواج سے ہو۔ یہ بھی عوامی جذبے کا ایک مظہر ہے، ناگا قبیلے روح کی موت کے قائل نہ تھے، کم و بیش تمام قبیلوں کا یہ راسخ عقیدہ تھا کہ موت کے بعد روح زندہ رہتی ہے، روحوں سے پر اسرار باطنی رشتہ قائم رہے تو کوئی وجہ نہیں کہ کھیتوں میں پادہ اناج پیدا نہ ہو قبیلے میں عزت نہ بڑھے، جادو یا سحر سے یہ رشتہ قائم ہو سکتا ہے۔ روحوں کی عبادت سے خواہشیں پوری ہو سکتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آباؤ اجداد اور رشتہ داروں کی روحوں کی عبادت کی جاتی تھی اور ان کی روحوں کو خوش رکھنے کے لیے جانوروں کی قربانیاں روایت کا ایک حصہ بن گئی تھیں، وہ اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں کی قبریں تعمیر کرتے تھے، بڑے بڑے پتھروں سے ان کی لاشیں چھپا دی جاتی تھیں اور ایسے تمام مقامات کو انتہائی مقدس تصور کیا جاتا تھا، زمین کی زرخیزی، زندگی اور موت، اولاد کی کثرت اور زیادہ سے زیادہ مویشیوں کو حاصل کرنے کے لیے ان قبروں کی عبادت کی جاتی تھی، جو قدیم قبریں دریافت ہوئی ہیں ان میں اکثر منقش اور دائروں کی صورتوں میں ابھری ہوئی ہیں، ان پر گول بھاری پتھر رکھے ہوئے ہیں اور جہاں اقلیدسی نقوش واضح ہیں وہاں پرندوں جانوروں اور پودوں کے پیکر بھی ملتے ہیں۔

تیرہویں صدی عیسوی سے سولہویں صدی عیسوی تک جو قدیم کچھاری حکومت رہی اس نے عوامی فنون کی روایت کو زندہ رکھا۔ کچھاری حکومت کے پورے عہد کے جو آثار ملتے ہیں ان سے عوامی فنون کی قدیم ترین روایتوں کی بہت حد تک پہچان ہو جاتی ہے۔ یہ آثار عوامی روایات کے

تسلسل میں جانے کتنی قدیم فنی قدروں کو سمجھاتے ہیں اور عوام کے احساس جمال کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ دیماپور میں اب تک بہت سے آثار محفوظ ہیں، ان میں پتھر سے تراشے ہوئے شطرنج کے مہروں کی مانند کئی یادگار ہیں انہیں شطرنج کے مہروں (Chess Man) سے ہی تعبیر کیا جاتا ہے۔ ناگاؤں کے عقاید اور توہمات وغیرہ جب ہندوؤں کے عقائد اور تصورات کے قریب آئے تو صدیوں ایک پُر اسرار تہذیبی اور فکری آمیزش ہوتی رہی۔ مہابھارت کی قدیم عوامی کہانیوں نے ناگا قبیلوں کے تمدن کو اتنا متاثر کیا کہ ناگاؤں نے اپنی قدیم ترین تاریخ کو ہندوستانی تاریخ سے وابستہ کر دیا اور اس حد تک کہ وہ یہ سمجھنے لگے کہ ان کی تاریخ ہندوستان کی تاریخ کا ایک حصہ ہے۔ اپنے عقائد اور توہمات کو بھی اس سے جذب کر دیا۔ ابتداء سے اپنی تاریخ اور اپنی روایات سے ہندوستان سے وابستہ کر کے دیکھنے اور محسوس کرنے لگے۔ عقائد اور خیالات کی وحدت قائم ہونے لگی۔ رفتہ رفتہ وہ تہذیب کے اس بڑے سمندر میں جذب ہو گئے۔ تہذیبی آمیزش کی یہ قدیم ترین مثال غیر معمولی حیثیت رکھتی ہے۔ کچھاریوں نے خود کو 'ایپک' کے عہد سے وابستہ کر لیا۔ رزم کے قصوں میں اپنے آباواجداد کے متحرک پیکروں اور کرداروں کو پانے لگے۔ یہ عقیدہ راسخ ہو گیا کہ کچھاریوں کا رشتہ اسور ما شہزادی "ہدمبا" (Hidimba) سے ہے۔ مہابھارت کے بھیم کی شادی اسی شہزادی سے ہوئی تھی پھر وہ وقت آیا جب کچھاریوں نے اپنی حکومت کو "ہدمبا" اور دار السلطنت کو ہدمباپور، کہنا شروع کیا۔ کہا جاتا ہے دیماپور پہلے ہدمباپور تھا، قنوج اور متھلا کے برہمنوں نے ان کی تعلیم و تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے، یہ برہمن اپنے آباؤ اجداد کا رشتہ اندر، اور شیو، سے قائم کرتے تھے، دیوی دیوتاؤں اور رزمیہ قصوں کہانیوں نے انہیں ایک دوسرے سے بہت قریب کر دیا، اور آمیزش نے جانے کتنے لوک کہانیوں اور جانے کتنے لوک گیتوں اور نغموں کو جنم دیا، تعمیر کے فن میں بھی نئے تجربے ہوئے، کچھاری مزدوروں نے سرخ اینٹوں سے مکان بنائے کچھ تو اب بھی موجود ہیں، شطرنج کے مہروں جیسے یادگار تعمیر کیے، ان پر فنکاروں کی نقاشی آج بھی توجہ طلب ہے۔

یک سنگی ستون، شطرنج کے مہروں جیسے یادگار اور دیواروں کے نقوش اور موتف (Motifs) وغیرہ غالباً اس بڑے دور کی تصویریں ہیں جب غیر آریوں اور آریوں کے درمیان پہلی بار فکری اور تمدنی سطح پر رشتہ قائم ہو رہا تھا، کچھ لوگوں کا یہ خیال ہے کہ یک سنگی ستون کا تعلق شیو کے لنگم سے ہے۔ شیو اور ان کے لنگ کی داستان ماضی میں پوشیدہ ہے۔ لنگ کا حسی پیکر بہت قدیم ہے۔ عوامی ذہن نے اسے کب اور کس طرح قبول کیا اور اس کے پیکر کب تراشے گئے کوئی نہیں جانتا۔ اس کی علامتی اہمیت پر جانے کتنے لوگوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ناگا قبیلوں اور خصوصاً ناگ کی پرستش کرنے والوں نے اسے ہمیشہ کسی نہ کسی طرح اہمیت دی ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ لنگم کا حسی پیکر شیو کے پیکر سے قدیم ہے یا شیو کے پیکر کی تخلیق کے بعد اس کی تخلیق ہوئی ہے۔ قیاس یہی ہے کہ انسانی شکل و صورت کے شیو سے قبل عوامی ذہن نے اس کی تخلیق کی تھی اور اس کی ہر صورت کو مقدس تصور کیا تھا، تانترا اور یانتر دونوں کی فلسفیانہ بنیادیں اور سطحیں بعد میں قائم ہوئی ہیں۔



شیولنگ

(دوسری صدی مقام)   (گودی ملم)

یہ دونوں عوامی ذہن کے کرشمے ہیں۔ قدیم ترین قبیلوں کی تاریخ میں 'لنگم' کی پرستش کے ثبوت موجود ہیں، یہی وجہ ہے کہ بعض علماء کا خیال ہے کہ ہندوؤں نے یہ پیکر قدیم ترین قبیلوں اور قدیم ترین باشندوں سے حاصل کیا ہے۔ پرانے رشی منیوں نے اپنے تفکر سے اس میں علامتی جہتیں پیدا کی ہیں اور اسے اتنا مقدس بنادیا ہے کہ کسی نے اسے ناپسندیدہ پیکر تصور نہیں کیا۔ اسے مذہب میں قانون شکنی یا جارحیت سے تعبیر نہیں کیا۔ پدم پران (Padam Purani) میں بھرگو رشی کی بددعا کا ذکر ملتا ہے انسان کی بددعا یا شراپ کے ایسے اثر کی کہانی ملتی ہے جو کبھی ختم نہیں ہوگی۔ وامن نے بددعا یا شراپ کی ایک دوسری کہانی بیان کی ہے۔ ایک تیسری کہانی "شیو پران" (Shiva Purana) میں ہے کہ کام روپ کے راجا اور راکششوں کی جنگ کے بعد جب راجا کو فتح حاصل ہوئی تو اس نے سب سے پہلے مٹی سے 'لنگم' بنایا اور اس کی پرستش کی، ان کے علاوہ قدیم ہندوستان نے جانے کتنی کہانیوں کی تخلیق کی ہے۔ یہ ساری کہانیاں اور 'لنگم' کے تعلق سے تمام عوامی قصے ذہن کے کرشمے ہیں 'لنگم' کے پیکروں کی تخلیق کی ایک بڑی داستان ہے۔ اس کے جانے کتنے روپ ہیں بعض پیکروں میں اس کی معنوی جہتوں کو بعض علاقوں میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ ناگاؤں کے تمدن اور کچھاروں کے تمدن کی آمیزش نے ممکن ہے لنگم کی ایک نئی صورت کو جنم دیا ہو اور یہ یک سنگی ستون ہو یا اس نوعیت کی کوئی دوسری شئے! لنگم بلاشبہ ناگ کے وجود کے گہرے تاثر کو بڑی شدت سے ابھارتا ہے۔ برہمپتر کی وادی پر جب ورمن سوتیا اور پالا خاندانوں کے افراد کا قبضہ ہوگیا اور دوسرے علاقوں خصوصاً مشرقی علاقوں کے قبیلے اسی وادی میں بسنے لگے تو کچھاری اپنی روایات کو لیے برہمپتر کے مغربی علاقوں کی جانب بڑھ گئے اور مختلف پہاڑی حصوں میں آباد ہوگئے، بظاہر ان کی وحدت بگڑ گئی لیکن ان پہاڑی علاقوں میں اپنی روایات کی آبیاری میں مصروف رہے۔ مختلف علاقوں میں انہیں مختلف نام بھی ملے۔ حیرت کی بات ہے کہ 1203 میں ترکوں نے بنگال پر قبضہ کیا اور بختیار خلجی نے کام روپ (آسام) کا سفر کیا تو کچھاریوں کی تہذیبی آمیزش اس طرح ہوئی کہ کچھاریوں نے ہندو اور مسلم فن تعمیرات کے اثرات قبول کیے۔ مزدوروں نے ایسی عمارتیں اور دیواریں تعمیر کیں کہ ناگا، کچھاری، ہندو اور مسلم روایات ایک دوسرے میں جذب ہوگئیں۔ تمغۂ کلاں کی مانند جو چکر پتھروں پر ابھارے جاتے تھے ان کے اندر کنول کے پھول نظر آنے لگے۔ بعض دروازے ایسے بنے کہ جنہیں دیکھ کر شرقی سلطانوں کے منقش دروازوں (1399ء۔ 1484ء) کی یاد آجاتی ہے۔ جونپور کی عمارتوں اور خصوصاً مسجدوں کی تعمیر میں جو فن ملتا ہے کم و بیش اسی نوعیت کا فن یہاں موجود ہے۔ جونپور میں شرقی سلطانوں نے ہندو معماروں کی فنی صلاحیتوں پر ہی زیادہ اعتماد کیا تھا (ایک مسجد کی شرقی دروازے میں دیوناگری تحریر توجہ طلب ہے) کہا جاتا ہے کہ 1484ء میں جب حسین شاہ شرقی کی شکست ہوئی تو جونپور کے ہندو اور مسلمان معمار اور فنکار شرقی علاقوں کی جانب چلے گئے۔ کون جانے یہ برہمپتر کی وادی میں بھی آئے ہوں، کوئی تاریخی ثبوت نہیں ملتا لیکن جونپور کی عمارتوں اور کچھاروں کی جدید عمارتوں کی تعمیر اور نقاشی کے عمل میں جو مماثلتیں ہیں ان سے کچھ یقین سا ہو جاتا ہے کہ جونپور کے فن کاروں نے بھی ناگا کچھاریوں کو متاثر کیا ہے۔ فنکارانہ عوامی نقاشی کے ایسے نمونے پہلے موجود نہ تھے۔

قدیم قبیلوں کے نظام حیات میں انسانی ذہن کے مہمانہ تحرک نے تخلیقی صلاحیتوں کی آبیاری میں بڑا حصہ لیا ہے۔ 'وژن' اور 'اعتماد' نے جس 'مسٹی سزم' (Mystycism) کو پیدا کیا اسی نے تجربہ اور احساس کی مدد سے اجتماعی سطح پر وسعت اور گہرائی پیدا کی اور سماجی شعور کی ایک سے زیادہ سطحوں کو ابھارا۔ سماجی ارتقاء کے تسلسل میں انسانی اقدار کو خلق کیا، اجتماعی روحانی تقدیر کا وہ تصور پیدا ہوا کہ جس کا رشتہ اپنی مٹی سے بہت گہرا تھا، فرد کی نظر اجتماعی تجربوں سے روشن ہوئی کہ جس سے انسان اور انسان کے رشتے میں استحکام پیدا ہوا اور انفرادی سطح کی آئیڈیل ازم 'مسٹی یزم' نے قبیلوں کے احساس میں جاگرتی پیدا کی اور ایسے تجربوں کے تئیں بیداری پیدا کی۔ حسن' آہنگ اور موزونیت کی تلاش شروع ہوگئی۔ فنی اظہار نے کلچر کی تشکیل میں نمایاں حصہ لینا شروع کیا، عقل، وجدان، تکنیک، اور تجربوں کا سفر نسل در نسل جاری رہا، روایات آہستہ آہستہ مستحکم اور جہت دار بنتی گئیں، چونکہ عوامی فنون کی جڑیں دھرتی کے اندر پیوست ہوتی ہیں اس لیے دھرتی کے اندر انسان اور انسان کے رشتوں کو لیے بڑی تیزی سے آگے

بڑھنا چاہتی ہیں، مستقبل میں ان کے بہتر اور عمدہ اظہار اور افضل عمل کو دیکھنے کے لیے صرف انہیں اچھی طرح سمجھنے کی نہیں بلکہ ان کے ساتھ جینے کی بھی ضرورت ہے، اعلیٰ فنی روایات تو وہ ہوتی ہیں جو انسان اور انسان کے رشتوں کو مضبوط اور مستحکم کرتے ہوئے افراد کے احساس اور خیال مختلف قسم کی عمدہ تمناؤں اور آرزوؤں میں وحدت پیدا کر کے انہیں زیادہ سے زیادہ بلند کرتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فنون اکثر مذاہب کی جگہ لیتے رہے ہیں، زندگی کی سچائیوں کا جمالیاتی اظہار تہذیب میں سب سے نمایاں مقام رکھتا ہے۔

قدیم سماج میں ہر فرد ایک فنکار ہے، کوئی کہانی خلق کر کے سناتا ہے کوئی رقص کرتا ہے، ہر فرد کسی نہ کسی سطح پر ایک شاعر بن کر ابھرتا ہے، رقص اور نغمے سماج کے آہنگ کو مرتب کرتے ہیں۔ کہانی اور کہانی، رقص اور رقص اور گیت اور گیت میں مختلف سطحوں پر رشتے پیدا ہوتے ہیں، کچھ لوگ کچھ واقعات کو سوانگ کی صورت پیش کرتے ہیں، نقالی کے عمل سے حقیقت کی عجیب و غریب صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں پیدائش اور موت، شکار اور کھیتی باڑی، عشق و محبت اور جنگ وغیرہ کے جذباتی تاثرات ڈرامائی انداز میں پیش کیے جاتے ہیں، رسومات اور فن سماجی حالات میں شامل ہو کر جذبات اور ہیجانات میں ترتیب اور موزونیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اجتماعی رقص سے جذباتی تناؤ میں کمی آتی ہے جس سے فرد اور جماعت دونوں سماجی تطابق انضباط اور ہم آہنگی کی قدر و قیمت سے آگاہ ہوتے رہتے ہیں، دونوں میں سماجی ہم آہنگی کا ایک شعور پیدا ہوتا رہتا ہے۔ رقص میں آہنگ کی وحدت اور جسم کی حرکت کے یکساں عمل سے جذباتی یکجہتی پیدا ہوتی ہے۔ سماج چھوٹا ہو یا بڑا، احساس اور عمل کی وحدت سے فیضیاب ہوتا رہتا ہے۔

آج بھی اپنے ملک کے کئی قبیلوں کے رقص میں قدیم ترین رقص کی رسومات موجود ہیں، پتھر کے زمانے کے شکاریوں کے رقص کی کئی خصوصیات واضح نظر آتی ہیں جن میں سحر انگیز اقتصادی یا معاشی پہلو سب سے اہم ہے۔ رقص اور گیت کی وحدت ایسی ہے کہ انہیں علاحدہ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔ تجربات اور جذبات کی ہم آہنگی سے یہ وحدت قائم ہوتی ہے اور لفظ اور آہنگ دونوں جسم کی حرکتوں کا جمالیاتی اظہار بن جاتے ہیں، ہر حرکت کسی نہ کسی تجربے یا کسی نہ کسی جذبے کا اظہار ہے۔ جذبہ، تجربہ ہے اور تجربہ جذبہ! رقص کوئی نہ کوئی واقعہ بن جاتا ہے۔ کہانی سنانے یا کہانی کو محسوس تر بنانے کے لیے رقص کا اسلوب بہت اہم بنا رہا ہے۔ قبائلی رقص کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ رقاص عموماً جانوروں کی بعض آوازیں پیدا کرتے ہیں اور اپنے رقص سے ان جانوروں کی حرکتوں کو نمایاں کرتے ہیں، وقت کی تبدیلی سے بہت سی آوازیں آج موجود نہیں ہیں لیکن کچھ آوازیں اب بھی موجود ہیں جو لمحوں میں ابھر کر رقص کے آہنگ میں گم ہو جاتی ہیں، جانوروں کے ماسک (Mask) کی روایت ابھی زندہ ہے، شکار پر جانے، جانوروں کو اپنے نقلی چہروں سے فریب دینے، انہیں پکڑنے اور مارنے کے سارے عمل کو آج بھی قبائلی رقص میں دیکھا جا سکتا ہے، اسی طرح زمین کی زرخیزی کے تعلق سے قدیم رقص کی بعض بنیادی خصوصیات اب بھی موجود ہیں۔ بیج بونے کے لیے زمین کی تیاری، بیج ڈالنے کا عمل، اناج کے پیدا ہونے کے مختلف تاثرات اور اناج کی کٹائی کے وقت انسان کی محنت کی مختلف تصویریں پیش کی جاتی ہیں، قدیم روایات کی سحر انگیزی رقص کے اجتماعی تحرک میں متاثر کرتی ہیں، ساحلی علاقوں کے باشندوں نے مختلف مچھلیوں کے شکار اور ان کے روزگار کے تعلق سے رقص کی جانے کتنی جہتیں پیش کیں اور اجتماعی تحرک سے مچھلیوں کے تحرک کو طرح طرح سے پیش کیا، اسی طرح ناگ کی عبادت کے رقص میں سانپوں کے تحرک کو اپنے جسم کا تحرک بنا لیا، سانپ کے لہرانے کی کیفیتیں جسم کی اٹھان سے پیش کی گئیں اور بعض مدراؤں میں ناگ کے عمل کو شامل کیا گیا۔ قبائلی رقص میں ناگ رقص کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ ’توتمی کردار (Totemic Character) جدید دور میں بھی ایک جلوہ بن گیا ہے۔ ابتدائی رقص اور مصوری اور نقاشی میں ناگ ایک اہم ترین موتف (Motif) ہے، درخت اور ناگ دو اہم ’توتم (Totems) رہے ہیں، دونوں خوف اور خطرہ اور محافظ دیوتا اور ہمدرد کی صورتوں میں زندہ رہے ہیں، ان سے قبیلوں کے پراسرار رشتے اور سمبندھ رہے ہیں۔ یہ

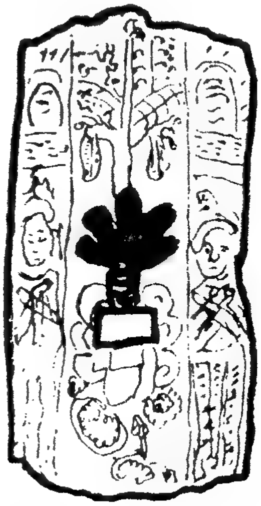
دونوں محافظ روح، اور مددگار روح کے پیکروں میں ڈھلتے رہے ہیں۔ ان کی وجہ سے قبیلوں کے افراد پر ہمیشہ کچھ ذمہ داریاں رہی ہیں جو مقدس تصور کی گئی ہیں توتمی کردار، وراثت میں ملتا رہا ہے، صرف چند افراد کو نہیں بلکہ ان افراد کے پورے قبیلے کو تہواروں میں ایسے قبائلی کردار کو پہچانا جاسکتا ہے اور خصوصاً اس وقت جب وہ اپنے رقص میں ایسے پیکروں کو نمایاں کرتے ہیں یا پتھروں اور زمین پر نہایت احترام کے ساتھ تصویریں بناتے ہیں، قدیم قبائلی سماج کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ کسی توتم، (Totem) کا تعلق صرف ایک یا کسی خاص علاقے سے نہیں ہے بلکہ ایک ہی توتم ایک ساتھ کئی مختلف علاقوں میں مقبول اور محبوب ہے، توتمی رشتہ، بہت مضبوط اور انتہائی مستحکم ہوتا ہے، سگمنڈ فرائیڈ نے تو یہ کہا تھا کہ توتمی رشتہ خاندان اور خون کے رشتے سے زیادہ مضبوط اور مستحکم ہے۔ جس طرح توتم جانوروں کے متعلق ساری دنیا میں سیکڑوں کہانیاں خلق ہوتی رہی ہیں اس طرح ناگ کے تعلق سے بھی جانے کتنے قصے وجود میں آتے رہے ہیں۔ ہندوستان نے اسے جانور، انسان، دیوتا اور فوق الفطری روح کی صورتوں میں محسوس کرتے ہوئے انگنت کہانیاں دی ہیں۔ اسطور اور مذاہب نے انہیں قبول کیا ہے۔ اور ان میں اساطیری رنگ اور روحانی جہتیں پیدا کی ہیں بڑی بات ہے کہ ناگ نے بھی روحیت مظاہر (Animism) کی طرح سوچ اور فکر اور خیالات کا ایک اولیں مکمل نظریہ پیش کیا ہے جسے زندگی اور اپنی محسوس کی ہوئی زندگی کا ایک مکمل اوّلیں نظریہ کہا جاسکتا ہے۔ سانپوں کی تصویروں اور ان کے خاکوں میں جہاں واضح آرزوؤں اور تمناؤں، کا اظہار ہوا ہے وہاں پوشیدہ جذباتی رویّوں کا بھی اظہار ہوا ہے۔ تردد اور فکر کے ساتھ خوابوں کے تاثرات بھی نقش ہوئے ہیں سانپ یا ناگ خاندان برادری اور چھوٹے قبیلوں (Clans) کا بھی توتم ہے۔ سیکس (Sex) کا بھی اور بنیادی خوف اور تحفظ کی آرزو کا بھی جو لاشعور میں ہمیشہ نمایاں طور پر متحرک رہا ہے اور بنیادی خوف اور تحفظ کی علامت بنا رہا ہے۔ عقیدہ یہ ہے کہ تمام ناگاؤں کا رشتہ خون کا رشتہ ہے ایک ہی خاندان سے آئے ہیں لہذا سب کا ایک دوسرے پر یکساں حق ہے، ایسے غیر معمولی نفسی احساس سے سماج کا ابتدائی نظام قائم ہوا ہے کہ جس میں مضبوط سماجی رشتے سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک دوسرے کی تکلیف کا خیال اور ایک دوسرے کے تحفظ کے تئیں بیداری اس سماج کی نمایاں خصوصیات ہیں، اسی احساس نے مذہبی رسوم کو زندہ رکھا ہے، کھیتوں میں اجتماعی محنت کو ضروری جانا ہے اور تخلیقی محنت میں ایک فرد کو دوسرے فرد سے قریب تر کیا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں ناگ اور سانپ اہم ترین موضوع ہیں، مذہب، فلسفہ، یوگ، تانتر (Tantra) اور اسطور نے ان میں معنوی جہتیں پیدا کر کے اور ان کی فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی رومانی اور فوق الفطری بنیادیں قائم کر کے ہندوستانی جمالیات کے دائرے کو وسیع تر کر دیا ہے۔

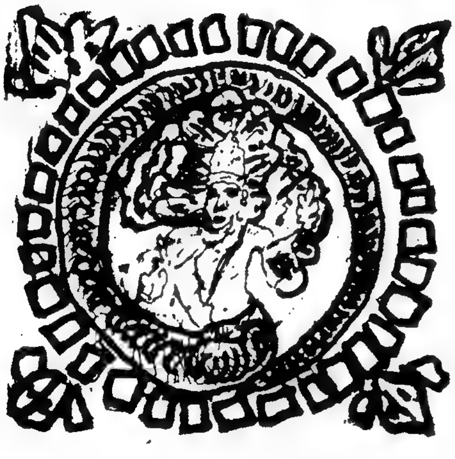
قدیم آرٹ کا مطالعہ کرتے ہوئے اس حقیقت کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ آرٹ حسن یا جلال و جمال کے تعلق سے عام ہیجانات اور جذبات کے اظہار کی صلاحیت اور استعداد کو اس قدر نمایاں اور واضح کرتا ہے۔ جلال و جمال کے احساس سے جمالیاتی حس بیدار ہوتی ہے اور تخلیقی تخیل عام جذبات اور ہیجانات کو مختلف جمالیاتی صورتیں عطا کرتا ہے۔ آرٹ ایسا جذبہ بن جاتا ہے جو حقیقت یا حسّی حقیقت کو اچھے فارم میں ڈھال دیتا ہے، ایسے عمل سے حقیقت اور فینٹاسی دونوں کو قبول کرتے رہنے اور تخلیقی صلاحیتوں میں تحرّک پیدا کرتے رہنے کا شعور حاصل ہوتا ہے۔

قبائلی لوک گیتوں اور رقص کے پس منظر میں قدیم تمدن کے روایتی فن کی قدریں بڑی مستحکم ہیں۔ زندگی کے جلال و جمال نے قدیم جمالیاتی حس کو بیدار کر کے عام ہیجانات اور جذبات کے اظہار کی جو صلاحیت بخشی تھی اس سے رقص اور نغموں میں یہ وقار پیدا ہوا ہے۔ رومانی قدروں کے ساتھ اور بھی بہت سے قدریں ایسی ہیں کہ جو ذہن کو ماضی کے تجربوں کی جانب مائل کرتی ہیں۔ محنت، قربانی اور جنگ کے نغمے اور رقص خاص طور پر توجہ طلب ہیں۔ ڈھول، اور نقاروں کے آہنگ میں جتنی بھی تبدیلیاں آئی ہوں یہ آہنگ مختلف سطحوں پر مختلف روایات کا احساس دیتے رہتے ہیں۔ کھاسی قبیلے کے دو معروف رقص نونگ کریم اور ”شد سک مینم“ کے ساتھ اگر جنتیا قبیلے کے لاہو رقص (Lahodance) گارو قبیلے کے ”رابھا رقص“ (Rabha Dance) نوشائی کول قبیلے کے ”چیرو رقص (Chero Dance) اور بانس کے رقص (Bamboo dance)

ناگاؤں کے رقص مش مس (Mishamis) قبیلے کے ایگو رقص (Igu Dance) اور بدھ قبیلوں مثلاً مونپاس (Monpas) ممباس (Mombas) کھمباس (Khambas) کھیمتی (Khemti) کے مور، شیر تبتی بیل (Yak) رقص کو دیکھا جائے تو قدیم روایتی فن کی قدروں کے استحکام کا بخوبی علم ہوگا۔ ناگاؤں کے رقص کی کئی خصوصیات ایسی ہیں جو تندو رقص میں ملتی ہیں، کتھاکلی، منی پوری اور بیہو (Bihu) وغیرہ کے پس منظر میں یہ قدیم رقص اور ان کی روایات بہت اہم ہیں کہ جن کا ابھی مطالعہ نہیں ہوا ہے۔ پہاڑی علاقوں کے قبیلوں کے رقص میں کہانیاں بھی پیش کی جاتی رہی ہیں جو کتھاکلی رقص نے پس منظر میں توجہ طلب ہیں۔ کھیتوں میں جانے، بیج بونے اور فصل کاٹنے، شادی بیاہ اور دیوتاؤں کی عبادت وغیرہ کو ابتدا سے اہمیت دی گئی ہے لہذا یہ بنیادی موضوعات رہے ہیں۔ گیتوں اور رقص کے آہنگ اور تحرکات، موضوعات اور جمالیاتی اظہار بن جاتے ہیں۔



● ناگ اور درخت (ناگ پاتال کی علامت،
درخت آسمانوں کی علامت،
تری لوک کے احساس کا نمونہ)
(سنگھا دور، دوسری صدی ق۔م
بدھ کا تخت خالی ہے۔ لیکن وہ موجود ہیں، ناگ موچی لندا
(Muchilinda) بدھ کی حفاظت کر رہا ہے)
(نیشنل میوزیم دہلی میں موجود ایک مجسمے کا خاکہ)



● ناگ انسان کے چہرے کے ساتھ!
ابتدائی چالُکیہ دور ساتویں صدی عیسوی
(عالم پور۔ آندھرا پردیش)

امتیازی جمالیاتی تصورات و رجحانات

ہندوستانی جمالیات میں 'کلا' ایک انتہائی معنی خیز لفظ ہے، تخلیقی آرٹ کے لیے اس لفظ کا استعمال ہوتا رہا ہے۔

- گیان
- سادھن اور
- تپسیا

کلا کے ساتھ ان سب کا تصور وابستہ ہے۔ اس کی تشریحیں عموماً اس طرح ہوئی ہیں

- انسان کے تخلیقی عمل کا مظہر
- جمالیاتی اظہار
- دروں بینی اور بیروں بینی کی جمالیاتی صورت
- تپسیا کے آہنگ کا جلوہ اور
- واضح اظہار و ابلاغ

رقص، موسیقی، فن تعمیر، شاعری، مصوری اور فن مجسمہ سازی میں جیسے جیسے تجربوں میں وسعتیں پیدا ہوئیں اور ان فنون کی جمالیاتی جہتوں کا احساس ہوا 'کلا' کی معنویت بھی پھیلتی گئی، یہ لفظ "تخلیقی آرٹ کے لیے استعمال ہوا۔ رفتہ رفتہ اس اصطلاح کی معنویت کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا، پراسرار تخلیقی عمل، دروں بینی، اور بیروں بینی کے مفاہیم اس سے وابستہ ہیں، گیان، یا اشیاء و عناصر کے علم اور وجدانی سطح پر انہیں سمجھنے اور محسوس کرنے اور نقطہ خارج یا باطن کو مرکز نگاہ بنانے کے عمل کے ساتھ ایسی 'تپسیا' کو اہمیت دی گئی جس میں وجود سے تمام اشیاء و عناصر یا ساری کائنات وابستہ ہو جاتی ہے۔ فنکار کے وجود سے کوئی شئے علاحدہ محسوس نہیں ہوتی، ایک وحدت کا احساس متحرک ہوتا ہے۔ 'کلا' یا تخلیقی آرٹ، ہندوستانی جمالیات، میں فنکار کے پراسرار تخلیقی عمل کا مظہر ہے، جمالیات اظہار کا پیکر ہے اس میں تپسیا کا آہنگ ہی جلوہ بنتا ہے۔

'کلا' کی جمالیاتی اصطلاح کا مطالعہ فنون لطیفہ کی جمالیاتی قدروں اور اعلیٰ ترین فنی تجربوں کا مطالعہ ہے۔ ایک ہی سچائی، یا حسن مطلق اور اس کی ان گنت جہتوں کے حسی اور جمالیاتی پیکر 'کلا' کی صورتوں میں آئے ہیں۔

ابتدا میں "اعلان" "اظہار یا کچھ کہنے یا بتانے کے مفاہیم اس سے وابستہ تھے۔ رفتہ رفتہ اس میں دیکھنے، محسوس کرنے، ادراک وغیرہ کے مفاہیم بھی شامل ہو گئے جب اسے تخلیقی آرٹ کے لیے استعمال کیا جانے لگا تو گیان، دھیان، تپسیا، وغیرہ کی معنویت نے اس لفظ کے دائرے کو اور وسیع کر دیا اور کلا کی تشریحیں اس طرح ہونے لگیں:

- وہ تخلیق جو پراسرار سرگوشیاں کرے
- وہ تخلیق جو اظہار کا خوبصورت نمونہ ہو

- وہ تخلیق جو محسوسات اور اعلیٰ شعور کا نتیجہ ہو
- وہ تخلیق جو گیان، دھیان اور تپسیا سے وجود میں آئی ہو!

ظاہر ہے اس کی حیثیت ایک معنی خیز اصطلاح کی ہو گئی کہ جس میں تخلیقی آرٹ کی تعریفیں اور تشریحیں بھی داخلی پراسرار تخلیقی عمل اور تخلیقی آرٹ کے تعلق سے مختلف نظریات کا تجزیہ سب شامل ہو گئے، جمالیاتی فکر و احساس نے تخلیقی تجربوں کے پیش نظر مختلف جہتیں پیدا کیں مثلاً:

- فنکار اور موضوع کی جمالیات کا رشتہ
- داخلی کرب اور تخلیقی تجربے کی اٹھان
- علامتوں کی تخلیق اور ذہن کی پراسرار کیفیتیں

اور

- فنکار اور حسن انتخاب وغیرہ۔

ہندوستان میں شعریات (Poetics) کے لیے ایک اصطلاح استعمال ہوتی تھی 'کریاکلپ' (Kriya Kalpa) پھر یہ اصطلاح ہو گئی 'کاویہ کریاکلپ' (Kavyakriya kalpa) یعنی شاعری یا اس کی کمپوزیشن کی تکنیک! پھر 'النکار شاستر' (Alankara shastra) سے اس کی پہچان ہونے لگی۔ 'کاویہ' کے تعلق سے مختلف قسم کے جمالیاتی تصورات ابھرنے لگے (کاویہ میں شاعری اور نثر دونوں شامل ہیں) النکار شاستر اور ناٹیہ شاستر کی روشنی میں ادبیات اور فنون کے مطالعے کی کئی شاخیں نکل آئیں۔ موضوع اور اسلوب میں حسن کی تلاش ہونے لگی۔ شاعری کا حسن کیا ہے اور اس کی پہچان کس طرح ہو گی۔ 'کاویہ' کے حسن و جمال کا کیا اثر ہوتا ہے۔ جمالیاتی تجربہ کیا ہے۔ رس کیا ہے کیا رس صرف اسلوب یا اظہار بیان میں ہوتا ہے یا موضوع میں بھی ہوتا ہے، جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط کیا ہے؟ 'کاویہ' سے جمالیاتی انبساط کیوں حاصل ہوتا ہے، ایسے بہت سے سوالات ابھرے اور جمالیات کے علماء نے اپنی اپنی سطح پر جواب دینے کی کوشش کی، بھاما (Bhamaha) (کشمیر چھٹی صدی عیسوی) نے اسلوب اور زبان کے حسن ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی تھی، 'کاویہ النکار' میں انہوں نے یہ واضح کیا ہے کہ اسلوب یا زبان کا حسن ہی رس عطا کرتا ہے اور اسی سے جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ ناٹیہ شاستر میں رس کا تصور دو سو سال قبل مسیح پیش ہوا تھا، بھرت نے ڈرامے کے جمال کو سمجھاتے ہوئے کہا تھا کہ اچھے فن کا اثر موضوع اور اظہار دونوں کی وحدت سے ہوتا ہے، وہ لوگ جو ڈراما دیکھ رہے ہوتے ہیں ان کے جذبات متاثر ہوتے ہیں، اس طرح ناظرین کو بھی جمالیاتی تجربہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ بتانا مشکل ہے کہ کام شاستر (Kamashastra) کے تئیں بیداری کب پیدا ہوئی لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ جمالیاتی انبساط، جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی لذت کا پہلا احساس 'کام' کے ابتدائی جمالیاتی تصور ہی نے دیا ہے، 'کام' مسرت یا انبساط ہی کا تصور ہے، اس کا براہ راست تعلق سیکس، اور جنسی لذت و مسرت سے ہے لیکن جمالیاتی انبساط کے پیش نظر اس کا دائرہ پھیلا ہوا ہے۔

'کام' اور 'کام شاستر' ہی نے بتایا کہ انسان کی زندگی میں جمالیاتی مسرت سب سے اہم چیز ہے اس کے بغیر زندگی کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ وتسایان (Mallanaga Vatsyayana) نے کام شاستر میں جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی لذت کو طرح طرح سے سمجھایا ہے۔ وتسایان نے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی لذّت کو اسطور سے علاحدہ کر کے اسے خالص مادّی سچائی کی صورت میں پیش کیا۔ ہندوستانی علمائے جمالیات نے بہت جلد اس حقیقت کو پہچان لیا کہ کاویہ صرف اخلاقی باتوں کو پیش نہیں کرتا بلکہ جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی لذت بھی عطا کرتا ہے اور جمالیاتی انبساط عطا

کرتے رہنے کا عمل ہی فنون او رخصوصاً کاویہ ' کا بنیادی عمل ہے۔ ابھینوگپت (کشمیر دسویں صدی عیسوی' نے 'دھونیا لوک (Dhvanyalokocana) میں اس سچائی کو بخوبی نمایاں کیا ہے۔ بھرت کے ناٹیہ شاستر کے رس کے تصور سے رودر بھٹ (کشمیر ،نویں صدی عیسوی) کے شرینگار رس کے تصور تک کاویہ کی جمالیات پر جو خیالات ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس ملک کے علمائے جمالیات کا وژن کتنا گہرا تھا۔ اسی طرح بھاما (کشمیر چھٹی صدی عیسوی) کے کاویہ النکار سے اُدبھٹ (آٹھویں صدی عیسوی کشمیر) کے کاویہ النکار سار سنگرہ تک 'النکار' کے تصور کا مطالعہ کیا جائے تو ادبیات کی جمالیات کے تئیں علمائے جمالیات کی بیداری کی پہچان ہوگی۔ ان سب کا مطالعہ ایک ساتھ کیا جائے تو فن یا کلا کا ہمہ گیر اور تہہ دار تصور اپنی تیز اور خوبصورت شعاعوں کے ساتھ ہمیں اپنی گرفت میں لے لے گا۔

● ہندوستانی جمالیات، میں جمالیاتی تجربوں کی تین بڑی کیفیتوں پر نظر ملتی ہے، پہلی کیفیت بیداری کی ہے اور برہما اس کی علامت ہیں۔ 'بیداری' کے عالم میں زماں و مکاں کی موجود اور ظاہری صورتوں کے درمیان جمالیاتی تجربے حاصل ہوتے ہیں، بڑا فنکار برہما کی طرح بیدار اور حساس ہوتا ہے اور زمان و مکان کی موجود اور ظاہری صورتوں کے درمیان صرف جمالیاتی تجربے حاصل نہیں کرتا بلکہ اپنے وجود میں ہر شئے کو جذب کر کے تخلیق کرتا ہے۔

دوسری کیفیت ''خواب'' کی ہے اور سمندر کی سطح پر وشنو اس کی علامت ہیں، انگنت تجربوں کی دنیا میں تاریکی اور روشنی کے جانے کتنے کھنڈوں میں فنکار بھٹکتا رہتا ہے۔ خیالات کے جانے کتنے چمکتے ہیرے اور ریزے نظر آتے ہیں علامتوں کی ایک کائنات محسوس ہوتی ہے، خارج کی کائنات اور خوابوں کی کائنات میں ایک بامعنی پراسرار رشتہ بھی محسوس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے خوابوں کی علامتوں سے خارجی زندگی کی تکمیل ہو رہی ہے بڑا فنکار تجربوں کی اس کائنات میں وشنو بن جاتا ہے۔

برہما شعور کی علامت ہیں

اور

وشنو لاشعور کی!

''تیسری کیفیت'' پراسرار تخلیقی تحرک کی ہے۔ شیو (نٹ راج) اس کی علامت ہیں۔ تخلیقی فنکار حسن کی تخلیق میں شیو یا نٹ راج بن جاتا ہے، وجود کا آہنگ عناصر و اشیاء کے آہنگ کو متحرک کر کے اس سے پراسرار رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ فنکار کے تجربے بھی نٹ راج کے پانچ آہنگ جیسے ہیں یعنی سرشٹی، (تخلیق) سیستھی، (حسن و جمال کی تشکیل اور حسن کا تحفظ) سم ہار، (بہتر تجربوں کے انتخاب کے لیے تجربوں کو بکھیر دینے کا عمل) تیرو بھو، (خارجی تجربوں کو اپنے باطن میں جذب کرنے یا سمیٹنے کا عمل) اور انوگرہ (اعلیٰ تخلیق کی صورت کی آخری تشکیل!)

شیو تخلیقی آرٹ کا سب سے عظیم سرچشمہ ہے لہٰذا ہندوستانی جمالیات کا بھی عظیم رسرچشمہ وہی ہے، وہ خود عظیم فنکار اور کلاکار کی صورت سامنے آیا ہے، اس کا ہر آہنگ تخلیقی آرٹ کا نمونہ ہے۔ ان کا رقص، رقص کی کائنات ہے اور اس کا ہر آہنگ کائنات کا آہنگ ہے۔ انتہائی قدیم علامت اور انتہائی گہرا اور بلیغ آرچ ٹائپ (Archetype) ہے، ہندوستانی جمالیات کی تشکیل میں اس حسی اور جمالیاتی تصور نے نمایاں حصہ لیا ہے۔

شیو نے پہلا رقص کیا اور کائنات کی تخلیق ہو گئی!

شیو کے رقص سے کائنات کے تمام عناصر 'وحدت' کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کے تمام فکری سرچشموں کا تعلق اسی سے ہے، یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہ سب اسی کی دین ہیں، تمام رسوں (Rasas) کے جلوے فکر و احساس کو متاثر کرتے ہیں۔ نٹ راج نے ایک سو 108 کیفیتوں کو پیش کیا، ہر کیفیت کا اپنا رس ہے اور ہر رس کا اپنا رنگ ہے۔ سرخ، سیاہ۔ نیلا۔ زرد، سفید، سب اسی کائناتی اور آفاقی رقص کے رنگ ہیں۔

وشنو حسن کے خالق ہیں اولیں خالق حسن اور اداکار۔ لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے جلال و جمال کی قدر و قیمت کا احساس عطا کرتے ہیں، آم کے میٹھے اور لذیذ رس سے اپنی جانگھ پر ایک حسینہ کی تصویر بناتے ہیں تو وہ حسینہ ایک زندہ اور متحرک پیکر بن جاتی ہے باطن میں جذب عورت عظیم مصور کے عمل سے نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے، وشنو لفظوں کے خالق ہیں وشنو دھر موتر اور چتر ستر سے حسن اور حسن کے خالق کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

”تین مورتی (برہما، وشنو، شیو) کی وحدت کا حسن، کائنات کی وحدت کا حسن ہے۔ وحدت حسن بھی متاثر کرتی ہے اور اس کی جہتیں بھی متاثر کرتی ہیں۔ ان تینوں کو ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے دیکھنا آسان نہیں ہے، اپنی تین جہتوں کے باوجود تینوں ایک دوسرے میں جذب ہیں۔

اس تین مورتی کے ساتھ ہندوستانی جمالیات کا ایک اور بڑا سرچشمہ ”عظیم ماں“ کا ہے، ماں بھی ایک قدیم ترین ”آرچ ٹائپ“ ہے۔ قوتِ اولیں اور طاقت و توانائی کی عبادت کا قدیم ترین معنی خیز استعارہ اور پیکر!

'دھرتی ماں' تنہا، قدیم، لیکن ہر دم ہر لمحہ جواں!

دھرتی ماں نے ابتداء میں ایک زاویے کی صورت اختیار کی پھر رحم مادر کے تصور نے دائرے کو جنم دیا، 'ماں' شنیہ یا صفر (Zero) سے دائرے کی خالق بن گئی اور پوری کائنات کے گرد ایک دائرہ قائم ہو گیا۔ سب اسی کے اندر تھے! کائناتی توانائی کی شعاعوں کا دائرہ بنا، تخلیق کا سرچشمہ بنا، تخلیقی آرٹ کے کرب اور تخلیق کے بعد جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی آسودگی کا رشتہ اسی حسی پیکر سے ہے۔

'عظیم ماں' ممتا، پیار اور ماں کے پورے وجود کی علامت ہے۔ لہذا اس کی فطرت میں وہی 'مٹھاس' اور شیرینی ہے جو شہد میں ہے۔ دودھ کے سمندر اور دودھ کی ندیوں میں وہ کنول کی مانند ابھری اور رفتہ رفتہ کنول اس کی علامت بن گیا۔ کنول ماں بھی ہے اور تخلیق بھی ماں کی فطرت بھی اور زندگی کے جلوؤں کی علامت بھی، ماں دھرتی کی تمام خوشبوؤں اور تمام روشنیوں کے ساتھ تمام رسوں کا سرچشمہ بن گئی۔

یوگ کی توانائی 'شیو شکتی' میں سمٹ آئی، شکتی (عظیم ماں) شیو کو متحرک کرتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں (اردھ نارانیشو۔ شیو!) اور تخلیق کا سلسلہ جاری ہو جاتا ہے۔ اس طرح تمام رسوں کا عظیم تر سرچشمہ عالم محسوسات سے قریب تر ہو جاتا ہے فن کار تخلیق کے پراسرار عمل میں خود شیو شکتی کا پیکر بن جاتا ہے، ہر اعلیٰ تخلیق میں شیو شکتی ہی کا آہنگ ہوتا ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے [illegible] کی، تخلیق کے حسن کو موضوع اور ہیئت دونوں کی آمیزش اور ہم آہنگی میں پایا ہے۔ ہیئت اور موضوع جب جذب ہو جاتے ہیں تو وہ ایک ایسے 'چکر' کی صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ جس کی کوئی ابتدا ہوتی ہے اور نہ اختتام۔ وہ سورج اور وشنو کے چکر اور شیو کے رقص کے مرکزی دائرے کی طرح متحرک رہتے ہیں۔ تخلیق اسی وقت ممکن ہے جب پورے وجود میں شیو کے رقص کے مرکزی دائرے کی طرح وجود کا رس ہر جانب پھیلتا ہوا محسوس ہوگا اور وجود کے آہنگ اور رس اور زمانہ اور وقت اور فطرت اور کائنات کے آہنگ اور رس سے پراسرار رشتہ قائم ہوگا۔ برہما، وشنو اور شیو اور عظیم ماں یہ سب دھرتی اور حیات و کائنات کے خوبصورت باطنی رشتوں کی علامتیں ہیں رموز و اسرار اور جلال و جمال کی وضاحت کرتے ہیں، رس کے جمالیاتی تصورات میاں ہی چاروں پیکروں سے پھوٹے ہیں۔

- **قدیم علمائے** جمالیات نے مختلف عہد میں کلا سے تخلیقی آرٹ کی مختلف تشریحیں کی ہیں اس داخلی پراسرار عمل کی وضاحت کی ہے کہ جس سے آرٹ وجود میں آتا ہے اور تخلیق کی اعلیٰ اور افضل صورتوں کا اندازہ کیا ہے۔

'کلا' نے ورون، برہم۔ برہمن کے حسن و جمال کو انسان کی سائیکی سے نکال کر ایک صورت دی ہے۔ حسن اور تخلیق حسن کو سمجھایا ہے۔ اعلیٰ تخلیق کی جہتوں سے اس اصطلاح کی معنویت کو واضح کیا ہے۔ ہندوستان کی تمام کلاؤں کا رشتہ ایک دوسرے سے گہرا ہے۔ رقص، موسیقی، فن تعمیر، مجسمہ سازی، مصوری، شاعری اور ڈراما سب ایک دوسرے سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔ بنیادی اقدار کی یکسانیت انہیں ایک دوسرے سے علاحدہ ہونے نہیں دیتی، تکنیک اور اسالیب اور جمالیاتی تجربوں کے اظہار کی صورتیں مختلف ہوتی ہیں لیکن تحرک اور والہانہ کیفیت اور دروں بینی کا اندازہ ایک جیسا ہوتا ہے۔

حسن مطلق یا معبود حقیقی کے جلال و جمال نے ایک طرف۔ اور انسان اور اس کی زندگی۔ اور آکاش اور دھرتی نے دوسری طرف سائیکی کو متحرک کیا ہے۔ ایک تہہ دار گہرے وژن کی تخلیق کی ہے۔ ہیجانات ابھارے ہیں افکار و خیالات کو مرتب کیا ہے۔ فلسفہ اور مذہب نے سائیکی کے اس تحرک کے بعد ہی جنم لیا ہے یعنی جمالیاتی تجربوں کی تخلیق اور کلا کے رنگوں آوازوں اور متوازن حرکتوں کے بعد ہی ان کا جنم ہوا ہے۔

روحانیت اور مادیت اور جنسی حسیاتی آرزوؤں اور خواہشوں کی تکمیل کے گرد کلا کے مختلف جمالیاتی تصورات اور نظریات ملتے ہیں۔ علمائے جمالیات نے تخلیقی آرٹ کو مختلف زاویہ نگاہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے لہذا تاریخ جمالیات میں مختلف قسم کے خیالات ملتے ہیں۔ تخلیقی آرٹ یا کلا کے اس چیلنج کو کہ جس میں گیان، زاویہ نگاہ، رجحان، تپسیا، سادھن سب کی اہمیت ہے جو فنکار کے پراسرار داخلی عمل کی پیچیدگیوں کا احساس دیتا ہے اور جس کے لیے جمالیاتی اظہار کی ضرورت ہے اور جس کے موضوعات تہہ دار، ہمہ گیر، بلند اور گہرے ہیں۔ اپنے اپنے طور پر قبول کرنے اور جواب دینے کی کوشش ملتی ہے۔ ہر کوشش توجہ طلب ہے ہر نتیجہ قیمتی ہے، ہر نتیجہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس لیے کہ کلا کی جمالیات کی کسی نہ کسی جہت کے آہنگ کا احساس ملتا ہے۔

قدیم ہندوستانی جمالیات میں:

- فطرت کی نقالی کا تصور بھی ملتا ہے جسے ارسطو نے یونان میں حسی جمالیاتی تصور کہا تھا۔
- جلال و جمال کے التباس کا ایک انوکھا اور انتہائی دلچسپ نظریہ بھی موجود ہے۔
- حسن مطلق / برہم، برہمن، ورون کے حسن کی پرچھائیوں کے اعلیٰ احساس کے ساتھ تخلیق کے اعلیٰ جلوؤں پر بھی نظر ملتی ہے۔
- تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتوں کا احساس و شعور بھی موجود ہے۔
- آزاد علامتی فکر اور علامتوں کی معنویت اور لفظ اور باطن کے آہنگ کا بھی واضح شعور موجود ہے۔
- مشاہدہ، تصوریت، جمالیاتی حس، سرور، انبساط، شعور (Perceiving Consciousness) اور حسیاتی مشاہدہ کے تصورات

بھی متاثر کرتے ہیں۔

- لذت پسندی اور آنند کے افضل ترین تصورات بھی توجہ طلب ہیں جو آفاقی اور عالمگیر صداقت کا گہرا احساس عطا کرتے ہیں۔
- فنون میں تنظیم اور تعدیل (Symmetry) اور مطابقت، ہم آہنگی اور تسوید (Harmony) پر بھی گہری نظر ملتی ہے۔
- جمالیاتی شئے یا عنصر کی روح، فطرت اور اس کے جواہر اور تجربوں کی مجرد صورتوں کی معنوی جہتوں اور فنکاروں کی ذہنی کیفیتوں کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔
- فنکار کی ذات اور انفرادیت اور منتخب موضوع کی لامحدودیت کا عرفان بھی موجود ہے۔
- مابعد الطبیعات کی روحانیت اور جمالیات کو بھی بنیادی موضوع سمجھ کر اظہار خیال کیا گیا ہے۔
- جمالیاتی تجربوں کو احساسات اور جذبات کے رنگوں اور جبلتوں کی متحرک کیفیتوں اور اظہار کے ساتھ پہنچانے کا غیر معمولی احساس بھی متاثر کرتا ہے۔

چند امتیازی رجحانات

● نقالی ایک بنیادی جبلت ہے اور اس کا احساس بہت ہی قدیم ہے، فطرت کے جلال و جمال کی نقالی سے آسودگی ملتی ہے۔ مسرت آمیز لہریں اٹھتی ہیں، حسیات ہیجان کے بعد متوازن ہو جاتی ہیں، بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ انسان اور فطرت یا نیچر کے باطنی رشتے کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔ **مابعد الطبیعاتی** اور حسّی سطح پر رموز اسرار سے پردے اٹھتے ہیں اور اس سے رومانی ذہن زیادہ متحرک ہوتا ہے۔

ابتداء میں ان سچائیوں کا احساس نہیں تھا لیکن لاشعور میں یہ سچائیاں موجود تھیں، تصویر ایسی ہو کہ اس میں فطرت کے اس پہلو یا عنصر کی پہچان ہو جائے جسے نگاہوں نے مرکز بنایا ہے۔ دراصل یہی خیال پہلے پیدا ہوا، ماضی کو یاد رکھنے اور یادوں میں ایک رشتہ اور تسلسل قائم رکھنے کے لیے اس جمالیاتی تصور کو زندہ رکھنے کی کوشش ہوئی۔ کلا کی تعریف اور اس کی تشریح و تعبیر کے لیے علمائے جمالیات اور خصوصاً ہندوستانی اور یونانی فلسفی فنکاروں نے اسی خیال کو اہم جانا ہے، رفتہ رفتہ لاشعور زیادہ متحرک ہوتا گیا۔ سائیکی (Psyche) کے دباؤ سے وژن میں اور گہرائی اور تہہ داری پیدا ہوتی گئی اور یہ تصور یا خیال، نظریہ یا زاویہ نگاہ اس طرح واضح ہوا کہ فطرت کے جلال و جمال کی نقالی سے 'کلا" یا تخلیقی آرٹ میں جمالیاتی اقدار کی تخلیق ہوتی ہے یا کلا یا تخلیقی آرٹ کی جمالیاتی قدریں متحرک ہو جاتی ہیں۔ حقیقت یا سچائی کو حسن میں تبدیل کرنے کے پراسرار عمل اور اس کے نتائج کو 'کلا' یا آرٹ تصور کیا گیا ہے۔

ہندوستانی جمالیات کی اعلی قدروں کی تشکیل میں "نقالی" کے جمالیاتی تصور نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ ہندوستانی رقص اور موسیقی، فن تعمیر اور مجسمہ سازی اور مصوری میں اس جمالیاتی زاویہ نگاہ کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ ہندوستانی جمالیات نے مجموعی طور پر اس بنیادی تصور کو نہایت واضح طور پر پیش کیا ہے کہ تخلیقی آرٹ، حسن مطلق اور اس کی ان گنت جہتوں کی حسیاتی صورت ہے، شاعری اگرچہ یہ کام نہایت ارفع سطح پر کرتی ہے لیکن ڈراما کی سطح اس سے بلند ہے۔ زیادہ ارفع، زیادہ افضل اس لیے کہ ڈراما شاعری کی منتہا ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے برہما، وشنو اور شیو سے پراسرار رشتہ قائم کر کے بلاشبہ تخلیقی آرٹ کا درجہ بلند کر دیا ہے۔ ان تینوں علامتوں اور ان علامتوں کی وحدت سے تخلیقی آرٹ کی روح کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ یہ حسن مطلق کی تین واضح جہتیں ہیں۔ ان جہتوں نے تخلیق کی قدر و قیمت کا احساس بھی عطا کیا ہے اور اس کی جمالیاتی اقدار کا شعور بھی دیا ہے۔ وحدت کی یہ تین صورتیں خالق کا رول ادا کرتی ہیں۔ برہما اور وشنو زبان، اسلوب اور موضوع اور شعوری اور لاشعوری کیفیات اور ان کے عمل اور ردعمل اور ڈراما کے پہلے خالق ہیں تو شیو با ہیئت، رنگ اور آہنگ کے خالق!

بڑا فنکار ان کے تخلیقی عمل کے حیرت انگیز نتائج کی نقل کرتا ہے اور اس طرح وہ خود برہما، وشنو اور شیو بن جاتا ہے!

برہما 'وجود' ہیں!
وشنو، شعور!

اور

شیو تجربہ!

تینوں کی وحدت حسن مطلق کا احساس عطا کرتی ہے، تینوں اپنے اپنے طور پر عظیم تر فن کار ہیں۔

تخلیقی آرٹ یا کلا کا سرچشمہ ہیں اور تخلیقی ہیجانات میں تحرک کے ذمہ دار!

شعور کی مکمل بیداری کے ساتھ فن کار جب 'وجود' کا تجربہ حاصل کرتا ہے اشیاء و عناصر پر گہری نظر رکھتے ہوئے ان کا تجزیہ کرتا ہے اور زماں و مکاں اور کائنات کے جلال و جمال کو اپنے جذبے اور احساس کا حصہ بنالیتا ہے تو برہما سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ حسّی اور نفسی سطح پر حسن کے شعور کے ساتھ انسان کے شعور کی علامت بن جاتا ہے۔

جب فن کار کا لاشعوری عمل خوابوں کی کیفیتوں کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے تو اس کے پراسرار بظاہر بے ربط اور ٹوٹے ہوئے، مختلف اور متضاد تصویروں کو لیے ہوئے تجربے وجود کے مرکز کی جانب بڑھتے ہیں تو ان سے بھی حقیقتوں اور سچائیوں کا لطیف اظہار ہوتا رہتا ہے۔ فن کار سمندر پر لیٹے ہوئے یا سوئے ہوئے وشنو سے قریب تر ہو جاتا ہے اور سچائیوں کی نئی تخلیق کرتا ہے۔ نیند اور خواب میں تخلیقی فن کار کا ذہن اپنے ساتھ ایک کائنات لیے جاتا ہے اور اس کیفیت میں ہر شئے کو توڑ کر رکھ دیتا ہے اور اپنے خوابوں میں انہیں اپنے طور پر پھر مرتب کرتا ہے۔ عناصر و اشیاء کی نئی تخلیق ہوتی ہے اور اس میں صرف اس کے اپنے وجود کی روشنی ہوتی ہے۔

اور

جب فن کار انتہائی گہری نیند میں ہوتا ہے تو وہ شیو کی طرح لاشعور کی اُس لاشعوری کیفیت میں ڈوبا ہوتا ہے جو تجربے کی عظیم تر صورت ہے۔ یہ تجربے کی وہ عظیم تر منزل ہے کہ جہاں مسرتوں کی دنیا آباد ہے جہاں ہر تجربہ ایک سعادت اور فکر مبارک اور مسعود ہے۔

بے خوابی کی نیند کی یہ عجیب و غریب پراسرار منزل شیو کا گہوارہ ہے جو ایک انتہائی پراسرار اور حد درجہ معنی خیز نیند کا دیوتا ہے۔ یہ ذہن کی مکمل خاموشی کی منزل ہے جہاں شعور کی اعلیٰ ترین منزلوں اور افضل ترین جہتوں کا شعور ملتا رہتا ہے، وجود کے تقدس کے ساتھ وہ مسرت ملتی ہے جو جمالیاتی انبساط کی انتہا ہے۔

شیو تحرک کی سب سے بڑی علامت بھی ہیں اور رقص اس تحرک کی واضح جمالیاتی تصویر ہے لیکن یہ تحرک اس وقت جنم لیتا ہے جب 'شکتی' شیو کو متحرک کرتی ہے۔

'برہما' وجود 'جاگرتی'، بیداری اور متحرک شعور کی علامت ہیں۔

وشنو، لاشعور اور لاشعوری کیفیات کے ساتھ ایک انتہائی پراسرار اور انتہائی پرکشش خود کلامی میں گرفتار نظر آتے ہیں، تخلیق سے قبل کی پراسرار کیفیتوں کو پیش کرتے ہیں تخلیق کائنات کے لمحوں میں خود ایک ڈرامائی کردار بن جاتے ہیں اور اس کے بعد آم کے میٹھے رس سے اپنی جانگھ پر ایک بڑے مصور کی طرح کسی دوشیزہ کی تصویر بناتے ہیں اور وہ دوشیزہ (اروشی) خلق ہوتے ہی اپنی شخصیت کے ساتھ علاحدہ پیکر نظر آتی ہے۔

شیو شکتی کے تحرک سے بیدار ہوتے ہیں تو اپنے رقص کے پہلے آہنگ سے کائنات کی تخلیق کرتے ہیں دوسرے آہنگ سے کائنات کے حسن و جمال کا شعور عطا کرتے ہیں اور تمام حسن و جمال کا تحفظ کرتے ہیں، تیسرے آہنگ سے کائنات کے عناصر کو بکھیر دیتے ہیں، چوتھے آہنگ سے کائنات اور اس کے تمام عناصر کو اپنے وجود میں سمیٹ لیتے ہیں، کائنات ان کے وجود کا حصہ نظر آتا ہے اور پانچویں آہنگ سے ہر شئے کو آزاد کر دیتے ہیں، ہر شے اپنی اعلیٰ ترین منزل پر آجاتی ہے اور وجود کا سچا شعور حاصل ہوتا ہے۔

غور فرمائیے 'ہندوستانی جمالیات' میں تجربوں کی سطح کتنی بلند ہے۔ تخلیقی عمل کو کس منزل پر محسوس کیا گیا ہے تخلیق کو کتنا برتر اور افضل تصور کیا گیا ہے۔ جمالیاتی نقالی اور تصویر کشی کا معیار کیا ہے۔ اور خود فن کار کو کتنا بلند درجہ عطا کیا گیا ہے۔ ڈراما شاعری اور مصوری کے پیش نظر جن

جمالیاتی قدروں کی تشکیل ہوئی ہے ان کی عظمت کا احساس ان ہی سچائیوں سے ہو گا۔

جب کائنات کی شناخت حسن مطلق سے ہوتی ہے تو کائنات کے حسن و جمال اور اس دنیا کی خوبصورتی کا معاملہ صرف مادّی اور خارجی حسن کا نہیں رہ جاتا، کائنات اپنے باطنی حسن کا بھی شعور عطا کرنے لگتی ہے۔ کائنات کے ایک بے پناہ پھیلے ہوئے شعور، اس کی لاشعوری کیفیتیں، لاشعوری عمل، اس کی رہنمائی کرتی ہوئی برقی قوتیں اور اس کے ارتقاء کے اصول اور قوانین سب کی معنویت پھیلنے لگتی ہے، محسوس ہوتا ہے کہ وجود کے ہر پہلو کے اندر ایک داخلی شعور ہے جو فطرت (پراکرتی) کی تمام صورتوں میں تحرّک پیدا کرتا رہتا ہے۔ ہندوستانی اساطیری ذہن نے کائناتی شعور کے مختلف پہلوؤں کو مختلف پیکروں سے پہچاننے کی کوشش کی ہے۔

فنون لطیفہ کا معاملہ بھی یہی ہے!

اس کی شناخت اس کائنات سے ہوتی ہے جو خود حسن مطلق کا آئینہ ہے لہذا فنون کے حسن و جمال کا معاملہ بھی محض خارجی نہیں ہوتا، کائنات کی طرح فنون بھی اپنے باطنی جلوؤں کا احساس عطا کرتے رہے ہیں، کائنات کے بے پناہ پھیلے ہوئے شعور اور لاشعوری عمل اور اس کی برقی قوتوں اور اس کی ارتقائی کیفیتوں سے ہم آہنگ ہو کر ان کی معنویت بھی پھیلنے لگتی ہے۔ کائنات کے حسن و جمال کی تخلیقی تصویر کشی، تخلیقی نقالی کے عمل میں فن کار حسن مطلق تک پہنچ جاتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں تخلیقی نقالی یا تصویر کشی کی سطح بلند تر ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ خود بینی اور دروں بینی یعنی ''یوگ'' کے ارفع ترین عمل نے اسے عظمت بخشی ہے۔ ہندوستانی تجربوں نے الوہیت کے پہلوؤں کی حسّی تصویر کشی میں کائنات کے حسن و جمال کی صورتوں کے اوّلین تجریدی نمونوں کو احساس اور جذبات سے قریب تر کیا ہے۔ یہ وہ تصویریں یا پیکر ہیں جو کائنات کے تمام پہلوؤں کی معنویت کو کسی نہ کسی سطح پر اجاگر کرتے ہیں۔ تمام پیکر ایک دوسرے سے منسلک نظر آتے ہیں، صورتوں، رنگوں اور حرکتوں کے فرق کے باوجود ان میں ایک بامعنی رشتہ نظر آتا ہے یہ فرق بھی غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے اس لیے کہ اس کی وجہ سے پیکروں کی مختلف صورتیں مختلف تجربوں کا احساس عطا کرتی ہیں، مختلف آہنگ اور رنگوں کا شعور دیتی ہیں۔ وحدت کے مختلف آہنگ اور رنگ ایک ہمہ گیر جمالیاتی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔

تخلیقی نقالی یا تخلیقی تصویر کشی کا معاملہ اسی وجہ سے اعلیٰ سطح پر تخلیق کے انتہائی پراسرار عمل کے شعور کا عمل بن جاتا ہے۔ کائنات کے رموز و اسرار کو ''ہندوستانی جمالیات'' نے تین سطحوں پر محسوس کیا ہے اور ہر سطح تخلیق فن کے پیش نظر اہمیت رکھتی ہے:

- پہلی سطح عام ظاہری تجربوں (Vaisesika) کی ہے جہاں فنکار کا شعور کائنات کے حسن و جمال سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ حسن و جمال کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے۔
- دوسری سطح انتہائی سنجیدہ کائناتی تجربوں (Sankhya) کی ہے 'یوگ' اس میں شامل ہو جاتا ہے، کائنات کے حسن و جمال سے باطن میں تحرّک پیدا ہوتا ہے اور فن کار کی تخلیقی صلاحیتیں ابھر کر سامنے آنے لگتی ہیں وہ تخلیقی عمل میں اس طرح مصروف ہو جاتا ہے جیسے وہ خود بڑا خالق ہے۔

اور

- تیسری سطح مابعد الطبیعاتی تجربوں (Vedanta) کی ہے جہاں فنکار خود کائنات کے حسن و جمال کا حصہ بن جاتا ہے۔ کائنات کے تمام جلوے اس کے وجود کا حصہ نظر آنے لگتے ہیں۔ شکتی کے اس تحرّک کی تکمیل ہو جاتی ہے جس کی ابتداء دوسری سطح سے ہوتی ہے۔

● جمالیاتی پیکر تراشی میں مذہبی اور مابعد الطبیعاتی فکر کے ساتھ فنکاروں کے تخلیقی ذہن نے بہت بڑا کارنامہ انجام دیا ہے۔ تخلیقی فنکاروں نے اپنے اپنے طور پر جمالیاتی پیکروں میں معنوی جہتیں پیدا کی ہیں۔ رنگوں اور لکیروں کے ساتھ مناسب اور متحرک باطنی کیفیات کو ابھارا ہے۔ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور فن تعمیر سے یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے کہ ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں کا ذہن انتہائی شدت سے کام کرتا رہا ہے اور ان کی ہر جمالیاتی تکمیل نے مذہبی تصورات اور مابعد الطبیعاتی خیالات کو آفاقیت عطا کی ہے۔

قدیم ذہن نے اعلیٰ ترین علامتوں کو استعمال کیا ہے، خالق کائنات اور ابدی آفاقی حسن کی جہتوں پر نظر رکھی ہے کچھ اس طرح کہ حسّی سطحوں پر خالق یا حسن اور انسانی تجربوں میں باطنی رشتہ قائم نظر آتا ہے۔ قدرت کی تخلیقی قوت کی عبادت کرتے ہوئے ذہن نے جانے کتنے پیکر تراشے ہیں اور انہیں اپنے تجربوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ زمین کی زرخیزی کے تصور نے سانپ اور 'ماں' کے پیکروں کی تشکیل کی، دھرتی مادّی زندگی اور تمام ذی روح کا سہارا (دھارا) بنی لہٰذا وہ ماں کے عظیم تر وجود کی علامت بن گئی۔ وسعت کے آرچ ٹائپ کے دباؤ اور گہرے احساس نے دھرتی کو اوّلین وسعت کی صورت میں محسوس کیا اور اکثر اسے ادیتی (Aditi) سے قریب تر پایا۔ آسمان اور زمین کے ملاپ کی تصویر نے دونوں کو ''دیاوا پرتھوی(Dyava Prithivi) کا حسّی پیکر بنا دیا۔ دھرتی ماں نے عظیم دیوی کی صورت اختیار کی اور دھرتی کی تمام صورتیں ماں کے بچوں کی صورتوں میں تبدیل ہو گئیں۔ پہاڑوں، درختوں، جانوروں اور ندیوں کو اسی کے تعلق سے سمجھا گیا اور یہ سب اپنے اپنے طور پر بھی جمالیاتی پیکروں میں نظر آنے لگے۔

'مکاں (Space) کا حسّی تصور 'غار' (گوہا) کی شکل میں نظر آیا اور غار نے دل کی صورت اختیار کر لی۔ اس لیے اسے شعور کے تمام تحرک کا مرکز سمجھا گیا۔ دل غار کی صورت میں پراسرار تجربوں کے علم کا گہوارہ یا مرکز بن گیا۔ غار میں آکاش بھی ہے اور دھرتی بھی لہٰذا پھیلی ہوئی کائنات کی علامت کی صورت میں جلوہ گر ہوا۔ یہ حقیقت بھی سامنے رہی کہ 'مکاں' کے بغیر وجود اور اس کے مظاہر کا کوئی تصور پیدا نہیں ہوتا مکاں، آکاش، یا ایتھر کا نتیجہ ہے، غار یا دل آکاش کی وجہ سے ہے یا آکاش کے ساتھ ہے۔ مکاں، غار یا دل، حقیقتوں یا سچائیوں کا گھر ہے۔ کوئی حقیقت مکاں ہی میں جنم لے سکتی ہے۔ اس لیے شعور کے تمام محرکات کا مرکز بھی یہی ہے، حواس خمسہ کا جنم اسی میں ہوتا ہے 'غار' یا دل پراسرار علوم اور تجربوں کا گہوارہ ہے اسی میں رہ کر تمام علوم کے رموز و اسرار سے آگاہی حاصل ہوتی ہے، مکاں میں ''سفید دیوتا'' 'وایو' (Vayus) ہے جس کا جنم 'پرش (Pursha) یا عظیم تر انسان (جو اشرف المخلوقات ہے، جس نے کائنات کو تسخیر کر رکھا ہے جس میں کائنات جذب ہے اور جس کا تحرک کائنات ہے) کی سانس سے ہوا ہے۔ یہ سفید دیوتا حد درجہ طاقتور ہے جو انسان کی صورت ایک ہرن پر سوار رہتا ہے۔ تیر کمان لیے سفید پوشاک میں!

پانی 'ورون (Varuna) کا گہوارہ بنا، فطرت کی تمام تر ذہانت اس کے قطروں میں نظر آئی، آفتاب زندگی کے چکر اور اس کی وحدت کا علامیہ بنا، اس کی روشنی (جیوتی) نگاہ اور نظر کی روشنی بنی ہے، سوریہ، اگنی کی کامل فلکی اور ملکوتی صورت ہے، روشنی، گرمی اور علم کا سرچشمہ ہے۔ کائنات آنکھ ہے، پرانوں کے مطابق تمام ستارے اور سیارے عناصر کے تمام کرّے اور افلاک اور زندگی کی تمام الوہیت (Rudras) اس سے رشتہ رکھتی

ہیں 'وایو' (ہوا) اور اگنی (آگ) کے علاوہ دوسرے تمام دیوتا اس کی جہتوں کے متحرک پیکر ہیں ہر شئے کا وجود اسی کی وجہ سے ہے۔

اس تصور نے جہاں کئی حسی پیکروں کی تشکیل کی وہاں بعض خوبصورت رنگوں کی دنیا بھی عطا کی۔ 'سوریہ' کو سرخ، بھورے، بادامی، خاکی اور تانبے کے رنگوں میں بڑی شدت سے محسوس کیا گیا۔ اس کے خارجی اور باطنی پیکر کی تصویر کشی کی گئی وہ زندگی کی تمام طاقتوں کو سنبھالے ہوئے ایک انتہائی بہادر اور نڈر دیوتا کی صورت جلوہ گر ہوا اور ساتھ ہی اس کی صورت بہت مبارک سمجھی گئی۔ کبھی اس کے دو لمبے ہاتھ نظر آئے اور کبھی چار چھوٹے بازو یا ہاتھ، سونے کے رتھ پر سوار تاریکیوں کو چیرتا ہوا نظر آیا، رگ وید میں سوریہ کے رتھ میں "ہتھ گھوڑے" ہیں کبھی وہ کچھوے کے خول کی مانند گردن لیے ہوئے ملا ہے اور کبھی سونے کے رتھ پر کنول کے اوپر ایک پر جلال اور پر جمال پیکر نظر آیا۔ سونے کا رتھ گہرا سرخ بنا اور اس رتھ میں خوبصورت پرندوں کے پر لگ گئے۔ پرانوں میں سوریہ کو کشیپ (Kashyape) کا بیٹا کہا گیا ہے یعنی وژن کی تخلیق!

'اگنی' 'سوریہ' کا مظہر ہے، اس کی صفت جلال ہے، اگنی دیوتا، دیوتاؤں اور انسانوں کے درمیان ایک معنی خیز رابطہ بن کر آیا۔ زمین اس کا گہوارہ بنی، انسان کے لیے "اگنی دیوتا، قوت اور طاقت کا سرچشمہ بن گئے، ہر چمک اگنی کی چمک نظر آئی۔ اس کی عبادت، قوت، جلال اور حسن و جمال کی عبادت ہے۔ ظاہر اور باطن دونوں کے روشن مظاہر کی طاقت کا ایک ایسا متحرک پیکر ابھرا جو عقل، علم، حسن اور احساس، سب کی معنویت لئے ہوئے تھا، اپنے سرخ رنگ، زرد آنکھوں اور سیاہ لباس کا احساس دے کر اس نے جمالیاتی حس کو جانے اور کتنے رنگوں سے آشنا کر دیا۔ اپنے دو سروں، چار بازوؤں اور سات پیکروں کے ساتھ یہ پیکر سونے کا مجسمہ ہے، سُرخ گھوڑوں کے رتھ پر سوار دھواں پھیلاتا ہوا، رتھ کے پہیوں میں سات ہواؤں کی طاقت لیے ہوئے یہ عظیم تر پیکر بن گیا۔ 'اگنی' کی جتنی خصوصیتیں نظر آئیں انہیں مناسب نام دیے گئے ہیں اس طرح اگنی کے کئی نام ہیں اور ہر نام ایک حسی جمالیاتی پیکر ہے۔

- اگنی ہر شئے پر قابض ہے، تمام اشیاء و عناصر اس کے قبضے میں ہیں (jata Vedas)
- اس کا وجود ہر درجہ پاکیزہ ہے، وہ جسے چاہتا ہے پاکیزہ کر دیتا ہے۔ (Pavaka)
- وہ جلال کا پیکر ہے، اس کے وجود میں آگ لگی رہتی ہے، جسے چاہتا ہے جلا دیتا ہے۔ (Jvalana)
- روشنیوں کا مرکز ہے، اپنی شعاعیں بکھیرتا رہتا ہے۔ (Vibhavasu)
- ان روشنیوں اور ان کی شعاعوں کے متعدد رنگ ہیں لہٰذا خود اس کا وجود متعدد اور متنوع رنگوں کا حامل ہے۔ (Citrabhanu)
- درخشاں اور تابندہ ہے، اپنی درخشانی اور تابانی عطا کرتا رہتا ہے۔ (Bhuritejas)
- شعلہ جوالہ ہے، جس شئے پر لپکتا ہے شعلے کی مانند! (Sikhim)
- سونا خلق کرتا ہے۔ (Hiranyakrit)

اور

- رحم مادر میں اس کا پراسرار ارتقاء ہوتا ہے۔ (Matarisvan)

تخلیقی ذہن نے زمین (دھرتی) آتش (اگنی) مکاں (انترکش) ہوا (وایو) آسمان (دیوی) آفتاب (سوریہ) چاند (سوم) وغیرہ کے واضح جمالیاتی پیکر تراشے، زندگی کی گیارہ طاقتوں (Rudras) کی متحرک تصویریں بنائیں ان کے علاوہ، اندر، پرجاپتی اور بارہ آزاد اصولوں (Adityas) کے حیرت انگیز تصورات کے جمالیاتی پیکر بنائے صرف دیوس (آسمان) اور اس کی خصوصیات اور جہتوں پر نظر رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ وژن اور حسی تخلیقی ذہن نے تجربوں کے تحرک کے لیے کتنا عمدہ جمالیاتی پیکر خلق کیا ہے۔

آسمان نے تخلیقی ذہن کو متحرک کیا، تخلیقی نقالی نے اس کی جانے کتنی جہتوں کو پرکشش پیکروں کی صورتوں میں پیش کیا۔ ’دیوس‘ سے مراد وہ مقام ہے کہ جہاں تمام دیوتا رہتے ہیں اور جہاں سوریہ اپنی تمام تابناکیوں کے ساتھ روشن ہے۔ دیوس عظیم تر آسمان ہے، دھرتی اور دیوس کے ملاپ سے عناصر کائنات کا وجود ہے۔ تمام دیوتا سورج، چاند، بجلی، صبح کاذب، بارش، ہوا سب اس کی تخلیق ہیں اس کے کئی نام ہیں جن سے اس کی مختلف صورتوں اور جہتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ ہر نام ایک پیکر ہے۔

- دیوس تین جہاں کا گہوارہ ہے!(Trivistapa)
- مکاں اسی کا نام ہے!(Antariksha)
- لامتناہی ہے اس کا کوئی اختتام نہیں ہے!(Ananta)
- حصوں میں تقسیم نہیں ہے!(Ananga)
- وسعت کی انتہا ہے، سائبان ہے!(Vyoman)
- پراسرار نقاب ہے!(Mahavila)
- ہواؤں کے لیے راہیں بناتا ہے اور خود بھی ہواؤں کا راستہ ہے!(Marudvar man)
- متحرک ہے!(Gaganma)
- اگرچہ یہ حصوں میں تقسیم نہیں ہے لیکن اشیاء و عناصر اور ستاروں اور سیاروں اور دیوی اور دیوتاؤں کو مختلف صورتوں اور حصوں میں تقسیم کرتا رہا ہے۔(Viyat)
- پرندوں سے محبت کرتا ہے اور انہیں اڑنے میں سہارا دیتا ہے،
- پانی کے عظیم تر سرچشمے کی حیثیت سے بھی اپنی شخصیت کا احساس عطا کرتا ہے۔!(Puskara)

یہ سب انتہائی ارفع جمالیاتی احساس اور بے پناہ رومانیت کے ساتھ اعلیٰ ترین تخلیقی ذہن کے کرشمے ہیں جن کی پہچان مختلف فنون میں آہستہ آہستہ ہوتی گئی ہے۔ تخلیقی ذہن نے تمام مذہبی اور مابعد الطبیعاتی حسّی تصورات کو فنون لطیفہ کی جمالیات سے ہم آہنگ کر دیا ہے اور نظام جمال کا دائرہ حد درجہ وسیع کر دیا ہے۔

تخلیقی پیکر تراشی جو حسّی سطحوں کی تصویروں اور پیکروں کی نقالی اور تصویر کشی ہے اعلیٰ جمالیاتی نمونوں کو پیش کرتی ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیقی ذہن کے بغیر ان کا اس طرح وجود میں آنا ممکن نہ تھا۔

● ہندوستانی جمالیات میں نقالی یا تخلیقی نقالی محض نظریہ یا تھیوری نہیں ہے تخلیقی ذہن نے کائنات کے جلال و جمال کی تخلیقی نقالی کے لیے ان کے جلوؤں کو پہلے شدّت سے محسوس کیا ہے۔ پیکر یا امیجز (Images) اسی شدت احساس کے نتائج ہیں۔ چہروں اور پورے وجود اور ان کے رنگوں کے احساس کے پیچھے احساس جمال کی شدت موجود ہے۔ یہ پیکر یا امیجز خود تخلیقی نقالی کے بیش قیمت نمونے ہیں، کائنات کے حسن و جمال، ان پیکروں کی بہتر صورتوں اور اساطیری فنی اور جمالیاتی رجحان کی وجہ سے سامنے آتا ہے۔

قدیم ابتدائی ذہن نے جلال و جمال کو جن پیکروں میں محسوس کیا اور جنھیں علامتوں کی صورتیں عطا کیں فنکاروں کے بہتر اور اعلیٰ تخلیقی ذہن نے ان میں نئی معنویت پیدا کی اور ان کی جہتوں سے آشنا کیا کسی بھی ابتدائی تجربے کی صرف ایک معنوی جہت نہ رہی، اساطیری جمالیاتی (Mytho Aesthetic) رجحان نے انفرادی فنکارانہ تجربوں کی عام علامتوں کو بھی ہمہ گیر جمالیاتی فکر و نظر سے ہم آہنگ کر دیا۔ پہاڑ، درخت، ندی، جنگل، پھول، بادل جیسے عام پیکروں کی بھی شخصیتیں اسی رجحان سے ابھر کر سامنے آئیں۔

ایسے تجربوں کا سب سے بڑا سر چشمہ رگ وید ہے!

رگ وید تخلیقی آرٹ کا قدیم نمونہ ہے۔ صدیوں کے تجربوں نے اس میں جمالیات کا ایک اعلیٰ ترین معیار قائم کیا ہے۔ اساطیری جمالیاتی رجحان اور تخلیقی فکر کی پہچان ہر لمحہ ہوتی ہے۔ یہاں تخیل کا آزادانہ عمل متاثر کرتا ہے شعور کی بے باکی متاثر کرتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے تخلیقی ذہن کائنات یا فطرت کے جلال و جمال پر عاشق ہے۔ کسی قسم کی گھٹن کا احساس نہیں ہوتا۔ ہم یہ محسوس نہیں کرتے کہ کسی بات کو قبول کرنے کے لیے کسی بھی قسم کا مذہبی اصرار ہے تخیل ایک کائنات پا کر دیوانہ وار گھوم رہا ہے، ہر خوبصورت شئے کو چوم رہا ہے کسی بھی شئے کو دیکھ کر اس کی رومانیت بے قرار ہو کر علامتوں کی تخلیق کر رہی ہے۔ روشنی اور رنگ کی نئی تخلیق ہو رہی ہے۔ حسّی سطح پر تخلیقی نقالی کے انتہائی عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کے اعلیٰ ترین جمالیاتی تجربے نے جہاں تخلیق کا درجہ بلند کر دیا ہے وہاں تخلیقی نقالی کی ایسی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں کہ جن کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ حسن کو دیکھنا اور محسوس کرنا پھر اپنی سائیکی کے تحرّک سے اس کی خوبصورت علامتوں کی تشکیل کرنا اور تخلقی آرٹ میں ان کے جلوؤں کو اپنے تخلیقی فکر کے ساتھ اس طرح پیش کرنا جیسے سچائیوں کی نئی دریافت ہو رہی ہو، نئی تخلیق ہو رہی ہو، بڑی بات ہے یہی اعلیٰ نقالی کی سب سے عمدہ مثال ہے۔

رگ وید اور دوسرے ویدوں میں الوہیت کا ہر وژن جمالیاتی اہمیت کا حامل ہے اس لیے کہ بنیادی طور پر یہ شعور حسن کا نتیجہ ہے۔ جلال و جمال دونوں کے گہرے ادراک سے ایسے وژن پیدا ہوئے ہیں۔ وی بھوتی یوگ (Vibhuti Yoga) یعنی حسن کی عظمت کا مذہبی رجحان فنی اور ادبی شان و شوکت اور فنی آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔

دیو	ہمیشہ روشن، ہمیشہ چمکنے والا
جیوتی	روشن

بھارگو	جلال
شری	دلارا، پیارا، دلربا
واپس	جمال
چترم،	حیرت
واما	دلفریب
چارو	حسین، خوبصورت
چتر	حیرت انگیز
اور	
روپ	حسن وغیرہ

یہ سب جمالیاتی پیکر ہیں جو ہندوستانی جمالیات کی اقدار اور اصطلاحات بن گئے ہیں ویدوں میں دیوتاؤں کی الوہیت کے پیش نظر انہیں شاعر (Kavitama) اور افضل اداکار (Viratma) بھی کہا گیا ہے۔ فنون لطیفہ کی عظمت کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہ شناخت غیر معمولی ہے۔ دیوتاؤں کی اعلیٰ ترین تخلیقی نقالی اوران کی نئی تخلیقی صورت پر بھی غور کیا جاسکتا ہے۔ عظیم ماں (Matritama) اور عظیم باپ (Pitritama) بھی بڑے فنکار ہیں۔ علامت سازی کی عظمت کی ایک سب سے بڑی پہچان غالباً یہ بھی ہے کہ فن کار موجود حالت سے اپنے وجود کو آزاد کرتے ہوئے اپنے وجود کو ایک نئی آزاد فضا میں خلق کردے!

ہندوستانی فنکاروں نے صورت، آہنگ، آواز، تصویر، احساس، ہیجان، خیال کردار اور زبان سے حسن کی نئی تخلیق کی ہے اور انھیں تخلیقی آرٹ کے لیے ضروری جانا ہے، وجدان کو آرٹ بنانا آسان نہیں ہوتا۔ یہاں معاملہ یہی ہے کہ وجدان آرٹ تو بنا ہی ہے آرٹ بھی ایک نئے وجدان کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔ آرٹ تاثرات کا اظہار کرتا ہے لیکن اظہار کا اظہار نہیں ہوتا۔ ہندوستانی فنون کو مذہبی اظہار نے جتنا بھی متاثر کیا ہندوستانی فنون لطیفہ اس اظہار کا اظہار نہیں ہے اور نہ اس کی عام سپاٹ نقالی ہے بلکہ مذہبی رجحان اور مابعد الطبیعاتی تاثرات اور ان کے اظہار کو تخلیقی ذہن نے نئی تخلیق کی صورت دے دی ہے اور خود ان تاثرات اور اظہار کو فن بنادیا ہے۔ کروچے نے کہا تھا کہ وجدان کے بغیر تصورات کا جنم ممکن نہیں ہے۔ ویدوں نے وجدان کے سہارے تصورات کی تخلیق اور تشکیل کی ہے اور یہ تصورات قدیم فنکاروں کے وجدان کا عمدہ نمونہ ہیں جو آرٹ کا درجہ رکھتے ہیں۔

تخلیقی نقالی یا آرٹ میں ''فارم'' یا صورت کی تخلیق ہی غیر معمولی کارنامہ ہے۔ اگر فنکار کے فارم میں کسی شئے کی کمی ہے تو یہ سمجھ لینا چاہیئے کہ ہر شئے کی کمی ہے اور غالباً یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خود اس کے اپنے وجود اور اس کی ذات اور انفرادیت کی کمی ہے۔ فارم مکمل نہیں ہوتا تو غالباً وہ خود نہیں ہوتا۔ ویدوں اور خصوصاً رگ وید میں تجربوں کی صورتیں فنکاروں کے عروج کا احساس بخشتی ہیں۔ فارم یا صورت کی تشکیل میں آہنگ اور آوازوں کے زیر و بم، نغمہ اور امیجری کی ہم آہنگی اور اظہار کی بے باکی سب کی اہمیت ہے، ویدی فنکاروں نے ایک بڑے نظام جمال کی تشکیل کی ہے۔ رگ وید کے خالق جانتے تھے کہ ان کے کلام نے مستقبل کے نظام جمال کو ایک بڑا سرچشمہ عطا کیا ہے۔ ندیوں کے دو پیکر ویدی شاعر سے کہتے ہیں۔

نغمہ سنانے والے
یہ فراموش نہ کر

تیرے لفظ کی بازگشت
صدیوں موجود رہے گی!(رگ وید335/03)

جمالیاتی تخلیقی ذہن نے جمالیاتی دینیت (Aesthetic Theism) کو قبول کیا، مظاہر جلال و جمال کو تخلیقی ذہن اور جمالیاتی زاویہ نگاہ نے مختلف صورتیں عطا کی ہیں۔ ہندوستان میں الوہیت یا کسی بھی الوہی تصور یا خیال تک پہنچنے کے لیے آرٹ کا سہارا لیا گیا ہے۔ صورت اور رنگ میں انسانی احساسات اور جذبات شامل ہوئے اور ان کی صورتیں جمالیاتی تجربوں کی ہو گئیں۔ یہ کم دلچسپ بات نہیں کہ جمالیاتی صورتوں کی تشکیل کے بعد انہیں فلسفہ اور مذہب سے قریب کیا گیا ہے۔ تمام سچائیاں موجود ہیں غور کیا جا سکتا ہے۔

فنکاروں نے کائنات یا فطرت کے ہر پہلو میں حسن مطلق یا خدا کے جلوؤں کو دیکھا ہے ویدی تخلیقی ذہن نے اکی تحریک سے ایک بڑا نظام جمال قائم کیا ہے۔ ویدی فنکاروں کے تخیل نے آزاد ماحول میں مختلف صورتوں میں حسن کے جلوے دیکھے اور ان میں ایک حیرت انگیز تنظیم کو محسوس کیا۔ ویدوں کا بنیادی رویہ جمالیاتی ہے۔ کچھ فنی تاثرات اور پیکر حد درجہ سرریئلی (Surrealistic) ہیں مثلاً ایک جگہ ایک درخت کی جڑوں کو اوپر اور اس کی شاخوں کو نیچے پھیلتے ہوئے دیکھا گیا ہے، پراسرار تحرک، اور دل کو چھو لینے والی حرکتوں کو دیکھ کر خالق کائنات کو ایک بڑا رقاص کہا گیا ہے۔ رقص حرکت۔ یا تحرک کا حسن ہے۔ حسن یا ہستی مطلق اپنی جگہ جتنا بھی ساکت ہو تخلیق میں وہ اپنے مناسب اور متوازن آہنگ کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ رگ وید کے برعکس اپنشدوں میں باطن کے حسن پر نظر ہے اور باطن کے حسن کو رموز و اسرار کی گرہیں کھولتے ہوئے فنکاری عروج پر ہے، اس طرح خارج اور باطن کے جلوؤں کی ایک کائنات سامنے آجاتی ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیقی نقالی کے انتہائی عمدہ نمونے دونوں میں موجود ہیں۔

- رگ وید سے
  مکالموں کی شدت، شعریت، مظاہر جلال و جمال کی فنی تصویر کشی اور حسن کا اعلیٰ شعور حاصل کیا گیا ہے۔
- سام وید سے
  موسیقی اور آہنگ کا شعور حاصل ہوا ہے۔
- اتھر وید سے
  تمام رسوں (Rasas) کی پہچان ہوئی ہے۔
- یجر وید سے
  اداکاری کا فن ملا ہے۔
- اپنشدوں سے
  باطن کے جلوؤں کا شعور حاصل ہوا ہے۔

تخلیقی نقالی کا معاملہ اسی حد تک ہے جس حد تک تخلیق کا پراسرار عمل جاری ہے اس لیے کہ اس کے بعد جو شئے سامنے ہوتی ہے وہ جمالیاتی تجربہ ہے نقل نہیں ہے لہٰذا یہ کہنا چاہئے کہ ہندوستانی جمالیات میں اعلیٰ ترین جمالیاتی تجربہ نقل نہیں ہے۔

پنّی ستر سے ناٹیہ شاستر (500ق م!) اور ابھینو گپت (950ء تا1020ء) تک اس موضوع کے تعلق سے مختلف خیالات اور تصورات ملتے ہیں، غور کیجئے تو یہ حقیقت غور طلب بن جائے گی کہ بدھ ازم سے رگ وید تک ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں نے فنون لطیفہ کے وسیع نظام جمال کی تشکیل اور عمدہ جمالیاتی اقدار کی تخلیق اور اعلیٰ تجربوں نے اظہار میں فنون لطیفہ کی عظمت اور تخلیقی عمل کے رموز کو سمجھایا ہے۔ علمائے جمالیات نے اتنی بلندی پر پہنچ کر اپنے نظریے، کلیے، قاعدے اصول اور اپنے انتقادی رویوں اور زاویہ ہائے نگاہ کو پیش نہیں کیا ہے۔

میرے نزدیک فنکاروں کی وہ تخلیقات جو رقص، مصوری، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی کی صورتوں میں موجود ہیں زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔

- ابتدا میں ڈراموں کے پیش نظر ہی جمالیاتی اقدار کی تشکیل کی گئی ہے اس لیے کہ ڈراما کو فن کا اعلیٰ ترین نمونہ سمجھا گیا ہے۔ برہما، وشنو، مہیشور کو ڈرامے اور رقص کا موجد تصور کیا گیا لیکن ساتھ ہی یہ احساس رہا کہ رقص ڈرامے ہی کا ایک حصہ ہے اگرچہ رقص خود ڈراما بن جاتا ہے۔

ناٹیہ شاستر میں اداکاروں کو مناسب ہدایات دی گئی ہیں۔ ڈراما نگاری کے لیے شاعرانہ مزاج کو ضروری قرار دیا گیا ہے۔ اس لیے کہ شاعر کا وژن ہی حسن سے متاثر اور لطف اندوز ہو سکتا ہے اور دوسروں کو متاثر کر سکتا ہے۔ دھرم، ارتھ، کام اور موکش وہ تجربے ہیں جو ڈراما دیکھنے والے اپنے تجربوں کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں۔ ہندوستان کے قدیم نقادوں اور علمائے جمالیات نے یہ بتایا ہے کہ ڈرامائی پیشکش کا بنیادی مقصد جمالیاتی تجربوں کو بالیدہ بنانا ہے، کرداروں کے جذبات اور ان کے عمل سے جمالیاتی تجربوں میں کشادگی پیدا ہوتی ہے، موسیقی خود فراموشی کے لمحے عطا کرتی ہے۔ مرکزی کردار یا ہیرو مرکزی نقطے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈراما دیکھنے والا اس کے عمل میں گم ہو کر اس کی شخصیت سے قریب تر ہو جاتا ہے اس حد تک کہ وہ ہر شئے اور ہر تجربے کو ہیرو کی آنکھ سے دیکھنے لگتا ہے۔

ناٹیہ شاستر (بھرت۔ دو سو سال قبل مسیح) میں 36 ابواب ہیں کشمیری شواز م نے ایک اور باب کا اضافہ کیا ہے، اس کے مصنف نے دوسرے فنون کی جانب توجہ نہیں دی ہے۔ اس کی نظر صرف ڈرامے کے فن اور اس کے مقاصد پر ہے لہٰذا اس کے انتقادی اصول تمام فنون کے لیے اہمیت نہیں رکھتے، غور فرمایئے تو یہ حقیقت واضح ہو جائے گی کہ ابتدائی ساڑھے تین سو سال میں ہندوستان کی ادبی تنقید میں فنون لطیفہ اور اس کی جمالیات کے پیش نظر کوئی بہت بڑا کارنامہ نظر نہیں آتا حالانکہ اعلیٰ ترین تخلیقی آرٹ وجود میں آتا رہا ہے۔ فنون کی جمالیاتی قدریں دعوت غور و فکر دیتی رہی ہیں۔ تخلیقی فنکاروں نے اپنے طور پر جمالیات کا دائرہ وسیع تر کر دیا تھا، جمالیات کی عمدہ روایتیں موجود تھیں۔

ابتدائی نقادوں اور علمائے جمالیات نے ڈرامے کو اپنی تمام توجہ کا مرکز بنا لیا تھا، اس لیے بھی کہ ادب میں ڈراموں کی تخلیق کا سلسلہ جاری تھا۔ بھٹ لولتا (850ء) تک نقادوں کی نظر دوسرے فنون سے ہٹ کر صرف ادب تک محدود ہو گئی تھی، قدیم نقادوں نے ڈراموں کے پیش نظر جمالیات کے مسئلے کو تکنیک تک محدود کر دیا تھا مقصد یہ تھا کہ ڈراما نگاروں کو مناسب ہدایات دی جائیں۔ اسٹیج اور اداکاری کے معاملے میں انہیں زیادہ بیدار رکھا جائے۔ ڈراموں کے موضوعات اور ان کی تکنیک کے سلسلے میں اخلاقی اقدار کی تعلیم اور تربیت کو بھی ان نقادوں نے ضروری جانا۔ یہ سمجھا جانے لگا کہ بہتر ڈراما وہ ہے جو اعلیٰ اخلاقی اقدار سے آشنا کر سکے۔ عمدہ اخلاقی قدروں کا شعور عطا کر سکے۔ ڈراما دیکھنے والوں کے مزاج اور ان کی نفسیات پر بھی نظر ملتی ہے۔ اس سلسلے میں بڑی بات یہ ہے کہ اخلاقی اقدار کے ساتھ براہ راست مخاطب ہونے پر اصرار نہیں کیا گیا بلکہ یہ کہا گیا ہے کہ اداکار اپنے عمل اور ڈراما نگار ماحول کو اس طرح پیش کرے کہ ڈراما دیکھنے والوں کو اپنی اخلاقی قدریں ان سے رشتہ قائم کر کے زیادہ سے زیادہ متحرک ہوں۔ کلاسیکی تنقید نے رسوں، (Rasas) کو اہمیت دی اور یہ بتایا کہ اداکاری میں چار پہلوؤں پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ اس لیے کہ چار اقسام کی اداکاری سے رس پیش ہو سکتا ہے:

☆ اشارتی یا معنی خیز اداؤں اور حرکتوں کی اداکاری! **(Anigika)**

☆ ایسی اداکاری جو نطقی ہو اور اس میں صوتی، آہنگ اور غنائیت ہو۔ (Vacika)

☆ وہ اداکاری جو ذہنی عمل کو پیش کرے اور داخلی احساس اور جذبے کو نمایاں کرے، اداکاری کی جذباتی جہتیں نمایاں ہوں چہروں کے تاثرات سے ذہنی کیفیتوں کی پہچان ہو۔ (Sathvika)

اور

☆ ایسی اداکاری جس میں خوبصورت مبالغے ہوں۔ لباس، میک اپ اور زیورات وغیرہ کی مدد لے کر کسی حد تک مصنوعی اور مبالغہ آمیز لیکن فنکارانہ! (Aharya)

مناظر کی پیشکش میں جمالیاتی نقالی کی گنجائش پر بھی کلاسیکی ادبی تنقید کی گہری نظر ملتی ہے۔

'ناٹیہ شاستر 'ڈراما کے موضوع پر پہلی کتاب قرار پائی ہے، اسے پانچواں وید بھی کہتے ہیں۔ وید کے معنی ہیں "علم" ویدوں نے مذہبی اور اخلاقی اقدار کا علم عطا کیا ہے۔ اور ناٹیہ شاستر نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ڈراما مذہب کے ساتھ اعلیٰ تعلیمی اقدار کا علم بھی عطا کرتا ہے۔ ڈراما کا وجود کیسے عمل میں آیا اور علمی دنیا میں اس کی اہمیت کیا ہے اس پر پہلی بار روشنی ڈالی گئی ہے، ناٹیہ شاستر نے ڈراما کے مقاصد پر گفتگو کرتے ہوئے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ ڈراما اقدار کا درس بھی دیتا ہے اور جمالیاتی انبساط بھی عطا کرتا ہے۔ ابھنو گپت (کشمیر دسویں صدی عیسوی) نے بھرت کے ناٹیہ شاستر کی تشریح (ابھینو بھارتی) کرتے ہوئے اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے۔

پہلی بار ناٹیہ شاستر ہی نے ڈراما کے لیے کشمکش اور تصادم کو ضروری قرار دیا تھا، مختلف طبقوں کی اقدار کی کشمکش کی جانب اشارہ کیا تھا ساتھ ہی عمدہ اور بدتر خیالات کے تصادم کا ذکر کیا تھا۔ پہلی بار جمالیاتی تجربے کا تصور حاصل ہوا۔

سنسکرت لٹریچر کا مطالعہ کرتے ہوئے کئی جدید نقادوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ رسوں (Rasas) کا احساس اور ان کا تصور بھرت کے ناٹیہ شاشتر سے حاصل ہوا ہے۔ بعض نقاد یہ کہتے ہیں کہ دراصل پہلی بار ویدی عہد میں رسوں کا احساس ملا ہے۔ والمیکی نے اس احساس کو اور پختہ کیا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ پالی اور دوسری پراکرتوں کے ادب میں رسوں کا احساس اور تصور موجود تھا نیز بدھ قصوں کہانیوں نے ان کے تئیں اور بیدار کیا۔ رسوں سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے، جمالیاتی لذت ملتی ہے لہذا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کا تعلق نروان سے ہے جس سے آنند حاصل ہوا۔

رسوں کا تعلق جذبات اور تخیلی کیفیتوں سے گہرا ہے لہذا سنسکرت لٹریچر کے نقادوں نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ ویدی ادب ہی ان کا سرچشمہ ہے۔ رگ وید میں "رس" کا لفظ 'سوم' اور سوم رس کے تعلق سے آیا ہے (رگ وید 13.63.9 اور 15.65.9) اور پھر دودھ، کی لذت اور شیرینی کے تعلق سے (رگ وید 13.72.8 اور 13.44.5)

رسوں کے بغیر فنون کا تصور ہی پیدا نہیں ہو سکتا۔ رسوں سے جو تجربے حاصل ہوتے ہیں ان سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ فن کے ٹپکتے ہوئے رس سے شعور میں چمک دمک پیدا ہو جاتی ہے۔ تجربے روشن اور گہرے ہو جاتے ہیں، اپنشدوں کے آچاریوں نے ایک بلند سطح پر رسوں' کے تئیں بڑی بیداری پیدا کی ہے جس کی وجہ سے پورے وجود میں شیرینی گھل گئی ہے۔ فنکار وجدانی سطح پر جس قدر بیدار ہوگا اتنا ہی رس حاصل ہوگا اتنا ہی دوسروں کو جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط عطا کر سکے گا۔

والمیکی کی رامائن کلاسیکی سنسکرت میں رسوں کا ایک بڑا سرچشمہ ہے، مسرت اور پیتھوس (Pathos) دونوں کو پیش کرتے ہوئے تخلیقی فنکار نے ذہن کو بڑی گہرائیوں میں اتار دیا ہے اور رس عطا کیے ہیں۔ پیتھوس کا سرور انگیز احساس پیدا کرنا آسان نہیں ہے۔ والمیکی نے یہ کارنامہ انجام دیا

ہے جس کی وجہ سے موضوع، واقعات، کردار، فضا اور اظہار بیان سے سب سے رس حاصل ہوتا رہتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ والمیکی کا انداز بیان جذبوں کی پیش کش کا نقطہ عروج ہے اس لیے کہ ان کی رامائن پڑھنے والوں کو 'رسوں' کی بے پناہ لذت مسلسل ملتی رہتی ہے۔

پالی لٹریچر اور ویدی ادب اور والمیکی کی رامائن کے بعد بھرت کے ناٹیہ شاستر نے رسوں کے تئیں زبردست بیداری پیدا کی۔ پہلی بار اس بات کا احساس ہوا کہ ڈراما کے جو اثرات جذبات پر ہوتے ہیں وہ رسوں کی وجہ سے ہوتے ہیں، ڈراما دیکھنے والے کرداروں کے جذبات اور احساسات اور ان کے عمل اور ردِ عمل سے اس لیے متاثر ہوتے ہیں کہ انہیں رسوں کی وجہ سے جمالیاتی انبساط (Aesthetic Pleasure) حاصل ہوتا ہے۔ ناٹیہ شاستر ہی سے آٹھ رسوں کے تئیں پہلی بار بیداری پیدا ہوئی۔ 'ناٹیہ شاستر' کی چند خاص اہم باتوں کو اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے۔

(1) ناٹیہ شاستر کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ اداکار اداکاری کے فن سے واقف ہوں۔
(2) ڈراما لکھنے والے کے وژن میں کشادگی بھی ہو اور گہرائی بھی۔
(3) ڈراما نگار ڈراما دیکھنے والوں کو زندگی کے حسن کے تئیں بیدار کرتا ہے۔
(4) ڈراما حقیقت کی نقالی نہیں ہے۔ تخلیقی نقالی ہے۔ حسن کا احساس ملتا رہتا ہے اور اس طرح جمالیاتی تجربے میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی رہتی ہے۔
(5) جمالیاتی تجربہ دراصل بنیادی جذبے کی اٹھان سے حاصل ہوتا ہے، اور اس کا تعلق روحانی کیفیات سے ہے۔
(6) ڈراما میں ہیرو کی شخصیت تبدیل ہو جاتی ہے اس حد تک کہ ہم اکثر اسی کی آنکھوں سے سب کچھ دیکھنے لگتے ہیں۔
(7) ہیرو کے جذبات کا گہرا اثر ہوتا ہے اور اس سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اس کی شخصیت واقعات و کردار کے عمل اور ردِ عمل کا رس عطا کرتی رہتی ہے۔
(8) اچھا ڈراما اخلاق کا ایک خوبصورت معیار پیش کرتا ہے۔ ہیرو کا اخلاق متاثر کرتا ہے۔ ناظرین ہیرو کے تجربوں سے تجربہ حاصل کرتے ہیں۔
(9) بھرت کے مطابق صرف آنکھ اور کان وہ ذرائع ہیں کہ جن سے جمالیاتی حس بیدار ہوتی ہے۔
(10) ڈراما اختتام پر کچھ سرگوشیاں کر جاتا ہے، صاف صاف اخلاقیات کے پیش نظر ہدایات تو نہیں دیتا لیکن ان کے تعلق سے سرگوشی ضرور کرتا ہے۔
(11) ڈراما وہ فن ہے جو انسان کے ذہن کو دکھ اور اذیت سے دور رکھتا ہے۔
(12) وہی شخص ڈرامے سے زیادہ لطف اندوز ہو سکتا ہے جو اپنے ذاتی غم اور اپنی ذاتی خوشی کے ساتھ وہاں بیٹھا نہ ہو۔
(13) عورتیں ڈرامے میں نمایاں کردار ادا کر سکتی ہیں۔ وہ محبت اور شفقت کی علامت بن سکتی ہیں۔
(14) ڈرامے میں 'رس' جتنا اہم ہے اتنا ہی اہم پیشکش ہے۔ 'ابھینے' (Abhinaya) یعنی اداکاری عمدہ ہو تو رس بھی زیادہ حاصل ہوتا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں تخلیقی نقالی ایسے آئینے کی تشکیل نہیں ہے کہ جس میں خارج کے مظاہر نظر آئیں، فنون کے مطالعے اور قدیم علمائے جمالیات کے جمالیاتی تصورات کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تخیل اور جذبات کو ہمیشہ اہمیت دی گئی ہے۔

وبھو (Vibhava) کی اصطلاح جذباتی ماحول اور جذباتی کیفیات کو سمجھاتی ہے، جس طرح کوئی رشی یا صوفی اپنے وجدان اور تخیل سے کائناتی عناصر اور حسن مطلق سے رشتہ قائم کرتا ہے اسی طرح تخلیقی فنکار بھی اس میڈیم کو اختیار کرتا ہے اور تخیل اور جذبے اور عناصر میں ہم آہنگی قائم کر کے جو تجربے پیش کرتا ہے ان میں جذبوں کے خوبصورت رنگ ہوتے ہیں، اشیاء و عناصر کی نئی تخلیق ہوتی ہے۔

یہ ذریعہ سب سے اہم تصور کیا گیا اس لیے کہ یہی جمالیاتی تجربے کی تخلیق کا باعث ہے، ہم آہنگی قائم کرتے ہوئے فنکار ایک متحرک اداکار

ہوتا ہے جس کے جذبات بڑی تیزی سے ابھرتے ہیں اور یہی جذبات قاری یا سامع یا کسی بھی فنی نمونہ دیکھنے والوں کے جذبات سے رشتہ قائم کرتے ہیں۔ تخلیق میں ان جذبوں کی روشنی ہوتی ہے اور ان کے رنگ ہوتے ہیں ان کے تحرکات اور ارتعاشات ہوتے ہیں۔ وبھو (Vibhava) کی اصطلاح اس عنصر یا تجربے کی جانب بھی اشارہ کرتی ہے جس سے فنکار متاثر ہوتا ہے اور اس کے جذبات برانگیختہ ہوتے ہیں۔ اور اس ماحول کی طرف بھی ذہن کو لے جاتا ہے جو سائیکی (Psyche) کو تجربے یا عنصر کی جانب سے بیدار اور متحرک کرتا ہے اور ان جذبوں کی طرف بھرپور اشارہ تو کرتا ہی ہے کہ جو تخلیق کے ذمہ دار ہوتے ہیں، حقیقی زندگی کی تصویریں اسی وجہ سے ہو بہو فنون میں جلوہ گر نہیں ہوتیں۔

تخلیقی نقالی کا تصور صرف وسیع نہیں بلکہ گہرا اور تہہ دار بھی ہے!

ہندوستانی ادبی تنقید میں سری سنکو کا (Sankuka) نے تصویر کشی اور نقالی کا تصور پیش کیا تھا اور فنکاروں کو فوٹوگرافی یا تصویر کشی کے عمل سے قریب تر کر دیا تھا سری سنکو کا نے تاریخی حقائق اور تاریخی واقعات و کردار اور ڈراما کے تعلق پر غور کیا تھا غالباً اسی لیے انہوں نے یہ سمجھا تھا کہ عمدہ ڈراما یا فن وہی ہے جس میں تمام واقعات و حالات اور کردار اپنی تمام ترسچائیوں کے ساتھ ہو بہو پیش ہو جائیں، ان کے نقالی کے تصور کی مخالفت خود ان کے دور میں ہوئی اور بڑی شدت سے ہوئی۔ ان کے دو ہم عصر نقادوں بھٹ توتا اور ابھنو راج نے ان کے اس تصور پر اعتراض کیا اور ڈرامے کے تعلق سے کئی بنیادی سوالات اٹھائے۔ جب فلسفوں کی گرفت مضبوط ہوتی گئی تو تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیتوں اور خود تخلیق کی جمالیات سے نظر دور ہوتی گئی 'سانکھیہ'، فلسفے نے صرف ذہنی کیفیت کے اظہار کو جمالیاتی تجربہ سمجھ لیا تھا لیکن رفتہ رفتہ فنون اور ان کی جمالیات کا احساس اس فلسفے سے تعلق رکھنے والوں کو بھی ہونے لگا اور چند اہم خیالات سامنے آئے مثلاً یہ کہ نقل کے عمل سے اصل یا حقیقی عنصر یا حقیقی فرد کا جمالیاتی تجربہ ہی وابستہ ہوتا ہے۔

آنند وردھن (کشمیر، نویں صدی عیسوی) نے میڈیم کو اہمیت دی اور یہ کہا کہ نقالی کے تخلیقی عمل کی عظمت میڈیم میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ (دھونیالوک ورت) زبان یا کوئی بھی میڈیم حقیقت کی روح کو پیش کرتی ہے تو بڑی تخلیقی ہوتی ہے، حقیقت کی روح کو پیش کرنا ہی تخلیقی نقالی کا سب سے بڑا کرشمہ ہے۔

بھٹ نائیک نے ویدانت کو ذریعہ بنایا اور یہ کہا کہ تخلیقی نقالی کا بہترین نمونہ تخیل کا کرشمہ ہے۔ جن کرداروں کا اسٹیج پر وجود نہیں ہوتا ان کی تخلیق صرف تخیل سے ہو سکتی ہے۔ تخیل کو بے پناہ اہمیت دیتے ہوئے انہوں نے بتایا کہ فنکار اور اداکار کا تخیل ہی دوسروں سے جمالیاتی رشتہ یا تعلق قائم کرتا ہے۔ تخیل کے ایسے کرشموں کو ہم خوابوں اور واہموں سے علاحدہ کر کے صرف تخلیق کے نمونوں سے تعبیر کرنا پسند کریں گے۔

- ہندوستانی جمالیات میں التباس کا جمالیاتی رجحان بھی غور طلب ہے، التباس (Illusion) حقیقت کی سچائی ہے یا حقیقت کا احساساتی جلوہ! جمالیاتی التباس فنی مظاہر کی تخلیق کا محرک بھی ہے اور ان کا جلوہ بھی۔ فنکار اور قاری دونوں حسن کے التباس سے لطف لیتے ہیں اور باطن میں مسرت آمیز لہروں کو محسوس کرتے ہیں۔

اس رجحان سے یہ احساس پیدا کیا گیا ہے کہ جمالیاتی تجربہ بنیادی طور پر حقیقت یا سچائی سے جتنا بھی گہرا تعلق رکھے ابلاغ اور اظہار میں اس کی صورت ایک جمالیاتی اور مسرت آمیز التباس کی ہو جاتی ہے۔ تخلیقی نقالی کے تصور میں اس رجحان نے بڑی وسعت پیدا کی ہے۔

فنکار جب حقیقت کے قریب آجاتا ہے اور اس سے رشتہ قائم کرتا ہے حقیقت اس کے حسی تجربے سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور وہ تخلیقی سطح پر حد درجہ بیدار ہو جاتا ہے۔ حقیقت کا فنکارانہ شعور ایک خوبصورت التباس پیدا کرتا ہے۔ حقیقت کا التباس ہی تخلیق کا محرک ہے۔ پتھروں میں کسمساتی صورتیں جب فنکار کے احساس و شعور سے رشتہ قائم کرتی ہیں تو اس رشتے کے درمیان ایک التباس جنم لیتا ہے جو فن میں جمالیاتی التباس کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ فنکار اپنے جمالیاتی التباس ہی کو رنگ، آواز اور دوسرے متحرک پیکروں میں پیش کر کے قاری کو کم و بیش وہی لذت اور مسرت عطا کرتا ہے جو اسے خود حاصل ہوتی ہے۔

جمالیاتی التباس میں مشاہدہ خارج اور مشاہدہ باطن دونوں کے خوبصورت امتزاج کی اہمیت ہے. تجریدیت یا انتزاع کے پیکروں کی تخلیقی تشکیل میں جمالیاتی التباس کی پہچان مشکل ہوتی ہے اور یہ کہا جائے تو غالباً غلط نہ ہوگا کہ تجریدی صورتوں اور پیکروں کی تخلیق اور تشکیل اسی رجحان سے ہوتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں فطرت اور کائنات اور دیوتاؤں کے جلال و جمال کے موضوعات ہمیشہ اہم رہے ہیں، برہما، وشنو، شیو یا ورون وغیرہ کے حسن سے انگنت موضوعات ابھرے ہیں ہندوستانی فنون کا یہ پہلو ایک مستقل عنوان ہے، خالق اور اس کی تخلیق کا حسن! ایک مستقل موضوع رہا ہے۔ رگ وید اور اپنشدوں میں جمالیات کے اس پہلو کی تصویریں ملتی ہیں، رقص، موسیقی، مجسمہ سازی وغیرہ میں جمالیاتی التباس کی پہچان مشکل نہیں ہے۔ موسیقی کے فن نے تو اسی رجحان کی عظمت کا مکمل احساس عطا کیا ہے۔ التباس اور اس سے حاصل حسی تجربوں کی پیشکش یا حقیقت کی جوہریت (Substantiality) کی پیش کش ہے۔ جلال و جمال کے التباس کا تصور تخلیقی نقالی یا جمالیاتی تخلیقی نقالی کو عصری سطح سے آشنا کرتی ہے۔ ہندوستانی مصوری سے زیادہ مجسمہ سازی نے جمالیاتی التباس کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔ جمالیاتی پیکروں کی اصابت اور پختگی (Integrity) ہم آہنگی (Consonance) اور صفائی، شستگی اور وضاحت (Clearity) میں جمالیاتی التباس کے مظاہر اور جلوے دیکھے جا سکتے ہیں۔

جمالیاتی التباس کی وجہ سے فنکار کے تجربے آہستہ آہستہ گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں اور وہ ذہن کی مختلف سطحوں پر اجنبی ارتعاشات (Vibrations) سے آشنا ہوتا رہتا ہے۔ تخلیق کے لمحوں میں التباس جانے کتنے خوابوں، واہموں اور علامتوں کو اپنے گرد پاتا ہے۔ اظہار سے قبل جو علامتی خود کلامی ہوتی ہے اس کا محرک وہ التباس ہے جو حقیقت یا سچائی کے شعور سے پیدا ہوا ہے۔ جمالیاتی التباس کے مظاہر کی پیشکش اس وقت

تک ممکن نہیں ہے جب تک کہ خارجی اور داخلی علامتوں کی آمیزش نہ ہو جائے۔ جمالیاتی التباس سے علامتوں اور نئی علامتوں کی تخلیق ہوتی ہے لہذا یہ سمجھنا غلط نہ ہو گا کہ ایسے التباس کے اظہار کا ذریعہ علامتیں اور استعارے ہیں۔

ہندوستان کے قدیم علمائے جمالیات نے اس موضوع پر کھل کر اظہار خیال نہیں کیا ہے اگرچہ وہ اس کی قدر و قیمت کا اندازہ اپنے اپنے طور پر کسی نہ کسی سطح پر کرتے رہے ہیں، رگ وید اور اپنشد دونوں اعلیٰ سطح پر اس رجحان کو نمایاں کرتے ہیں، کالیداس اور دوسرے بڑے ڈرامانگاروں کے فن میں جمالیاتی التباس کے مظاہر اور جلوے موجود ہیں، غور کیجئے تو محسوس ہو گا کہ جمالیاتی التباس کا جو شعور ہندوستانی فنکاروں خصوصاً موسیقاروں اور مجسمہ سازوں کو حاصل تھا وہ ناقدین کو حاصل نہ تھا، مجسمہ سازوں کی علامت سازی اس رجحان کو شدت سے واضح کرتی ہے۔

تخلیقی نقالی میں جمالیاتی التباس کے رجحان کے استحکام کی بنیاد وحدت کا حسّی اور مابعد الطبیعاتی تصور ہے۔ جمالیاتی عناصر کو ایک دوسرے میں منسلک کرنے اور انہیں ایک وحدت میں محسوس کرنے کا تصور جس میں تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتے کے احساس کو بہت دخل ہے ہندوستانی جمالیات کی بنیاد، تمام فنون میں وحدت کا احساس ہے۔

جمالیاتی التباس کی وجہ سے علامتی رجحان کی تشکیل ہوتی ہے، علامتیت کلا یا تخلیقی آرٹ کی ایک بنیادی جمالیاتی قدر ہے۔ فطرت کے مظاہر اور انسان کے حسّی اظہار میں علامتیں موجود ہیں لہذا آرٹ کے اظہار کا ذریعہ بھی علامتیں ہیں۔ ہندوستان کے بعض نقادوں نے خیال کی علامتی صورتوں پر اظہار خیال کیا ہے، اس رجحان سے یہ بات واضح ہوئی کہ علامتی صورت ہی حسن ہے، سچائی یا حقیقت حسن کی ایسی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ فنی علامتیں تخیل کے جلوے ہیں۔ شیو کی تیسری آنکھ جلالت کی علامت تھی۔ اسی قسم کی علامتوں نے اس رجحان کی آبیاری کی ہے اور جلال و جمال کی انگنت علامتوں نے اس کو پروان چڑھایا ہے۔ اعلیٰ تخلیقی آرٹ کے لیے اعلیٰ روحانی قوت اور داخلی آزادی کو ضروری سمجھا گیا اور کشمکش اور خصوصاً فطرت اور تقدیر کے تصادم کے جمالیاتی تجربوں میں علامتوں کے عمل کو اہمیت دی گئی۔ تخلیقی آرٹ کی علامتوں کو سمجھنے کی پہلی عمدہ کوشش کی ہے۔ انہوں نے جمالیاتی علامتوں کی تقسیم اس طرح کی ہے۔

- موضوع کی علامتیت
- الفاظ کی علامتیت اور
- جذبے کی علامتیت

سنسکرت، تمل، تیلگو، بنگلہ اور چند دوسری زبانوں کے قدیم ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہو گا کہ شعراء نے الفاظ کی علامتیت اور اظہار بیان کے جمالیاتی اشاروں کو زیادہ اہم تصور کیا ہے۔

جمالیاتی تخلیقی نقالی کا تصور بھی اپنی جگہ نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔

وحدتِ جلال و جمال

● ہندوستانی جمالیات میں تین گن جو تین مختلف طرز عمل میں ظاہر ہوتے ہیں اہمیت رکھتے ہیں ان گنوں کے پیشِ نظر ہندوستانی فنونِ لطیفہ کا مطالعہ کیا جائے تو جمالیاتی بصیرتوں اور مسرتوں کا دائرہ اور وسیع محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ تین گن ہیں:

- شعور کے اظہار کا عمل!(Sattva)
- شعور کو متحرک کرنے کا عمل!(Rajas)
- شعور پر نقاب ڈالنے کا عمل!(Tamas)

یہ تینوں گن ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں اور تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے اس عمل میں غیر متشکل(Formless) صورت پیدا ہو جاتی ہے، تخلیق کا کائناتی آہنگ سے جو رشتہ قائم ہو جاتا ہے اس کو ہم صرف محسوس ہی نہیں کرتے بلکہ یہ تخلیق جو خود اس آہنگ کا سرچشمہ بن جاتی ہے لازوال اور حیرت انگیز بصیرتوں کا جلوہ بن کر سامنے آجاتی ہے۔

ہندوستانی فنون میں فرد اور کائنات کے آہنگ کی وحدت کا احساس ملتا ہے۔ جسم کے تئیں بیداری، فطرت اور کائنات کے تئیں بیداری ہے۔ جسم، فطرت اور کائنات کا صرف حصہ نہیں بلکہ دونوں کی وحدت کی علامت بھی ہے، مادّی اور نفسی رشتوں کی پہچان صرف جسم سے ہو سکتی ہے۔ تخلیقی ذکار اپنے جسم کے ذریعہ اپنے پورے وجود کو نفسی کائناتی ڈرامے کا اسٹیج بنالیتا ہے۔ نفسی اظہار کے ساتھ وجود کی روشنی ابھرتی ہے، پھیلتی ہے اس کی شعاعوں میں نغمہ ریز ارتعاشات معنی خیز رشتہ قائم کر کے آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس عطا کرتے رہتے ہیں، تخلیقی صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں اور اس احساس اور ان تخلیقی صورتوں سے لذت آمیز مسرتیں حاصل ہوتی رہتی ہیں۔

وحدت جلال و جمال کا بنیادی جذبہ ہندوستانی فنون کی روح ہے۔ تمام تخلیقات کی وحدت کا تصور بنیادی تصور ہے۔ رقص، موسیقی، تعمیر سازی اور مجسمہ سازی میں یہ بنیادی جذبہ پر اسرار وجدانیت کے ساتھ موجود ہے۔

مذہب آزادانہ اظہار کی آزادی بخشتا ہے۔ ایک کھلی ہوئی آزاد فضا میں اظہار کی آزادی سے وحدت جلال و جمال کا جذبہ مختلف رنگوں کے ساتھ پھول کی مانند کھلتا ہے داخلی جوش اور جذبہ کائنات کے رموز و اسرار سے اپنے طور پر رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

بلاشبہ جنگل کی تہذیب نے اس بنیادی جذبے کو بیدار اور متحرک کر دیا ہے بلندی اور زمین کی گہرائیوں میں اترنے کے احساسات درختوں سے ہی بیدار اور متحرک ہوئے ہوں گے۔ کائنات سے رشتہ قائم کرنے کی تڑپ ایسی ہے کہ وحدت کی خواہش دیواروں، میناروں اور مختلف مجسموں اور پیکروں کی صورتوں میں متشکل ہو گئی ہے۔ آسمان کو حیرت سے تکتے رہنے کی کیفیت اور تمام تخلیقات کی وحدت کو پانے کی آرزوؤں نے جانے کتنے مندروں کی تخلیق کو جلال و جمال کا مظہر بنا دیا ہے۔ باطن کا آہنگ دیواروں، میناروں اور مجسموں اور پیکروں میں سما گیا ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگرچہ ہندوستانی رقص، تعمیر اور مجسمہ سازی، موسیقی کے آہنگ کی مجسم صورتیں ہیں لیکن ساتھ ہی موسیقی کی لہریں بھی متحرک ہیں حسی اور جذباتی تجربوں کے اظہار میں باطن کا آہنگ ہر جگہ موجود رہتا ہے۔ لہذا مترنم زیر و بم نے ہندوستانی فنون کو زبردست پائیداری بخشی ہے۔

اساطیری اور تمثالی پیکروں میں وحدت جمال کے احساس کے ساتھ باطن کا آہنگ بھی موجود ہے۔ سچائی تو غالباً یہ ہے کہ باطن کے آہنگ ہی نے وحدت جلال و جمال کے بنیادی جذبے کو شدت سے ابھارا ہے۔ اس آہنگ کے زیر و بم سے ایسی علامتیں خلق ہوئی ہیں جن کے حسّی تحرک کی قوت کا اندازہ ان استعاروں سے ہوتا ہے جو تمثالی پیکروں سے اپنی آفاقیت کا گہرا احساس عطا کرتے ہیں۔

جمالیاتی نقطۂ نظر سے مابعد الطبعی عقیدے سے زیادہ:

- مابعد الطبعی مشاہدہ
- تجریدی بصیرت
- حسی تجربے
- باطنی آہنگ
- استعاراتی اور تمثالی پیکر
- ماحول کی آزادانہ فضا میں وجدانی کیفیتوں کا اظہار
- لاشعوری طور پر سحر آفریں علامتوں کی تشکیل
- جمالیاتی تجربوں کی ہم آہنگی
- مختلف اسالیب کے رنگ
- تجریدی صورتوں میں لاشعوری شناخت کا عمل
- ایک علامت سے دوسری علامت کی طرف تیزی سے جانے کا عمل
- پراسرار خوف اور جمالیاتی کشش کا خوبصورت امتزاج
- تلازمات کو قائم رکھنے کی خواہش اور مبہم تاثرات کو زیادہ غیر واضح اور تجریدی بنانے کی آرزو۔ اور
- پیکروں کے ارتعاشات

اہمیت رکھتے ہیں۔

آہنگ اور آہنگ کی وحدت

● ہندوستانی جمالیات میں آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا جمالیاتی تصور بھی بہت اہم ہے۔ وجود کے آہنگ اور فطرت کے آہنگ سے پُراسرار رشتہ قائم کرنے کی باتیں ملتی ہیں۔ قدیم آچاریوں کے نزدیک باطن کے آہنگ سے فطرت کے آہنگ کا رشتہ قائم کرنے کا عمل تخلیقی ہے۔ آہنگ کی وحدت کا تصوریت قیمتی ہے۔ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی کے اعلیٰ ترین نمونوں میں آہنگ کی وحدت نظر آئی، اس طرح جلال وجمال کے شدید احساس کے ساتھ حسن کا دائرہ وسیع تر ہو گیا۔ حسن مطلق سے مادی اشیاء و عناصر کے باطنی رشتوں اور ان کے داخل آہنگ کی وجہ سے حسن (سندریہ) اور عظمت اور وقار اور عظیم تر آہنگ (لاوانیہ) کا احساس ملا۔

اس ممتاز رجحان نے ہندوستانی آرٹ میں وہ عظیم پیکر بھی تراشے جو موسیقی کے بہترین سرودھ اور ان کے آہنگ کے پیکر میں اور مختلف دیویوں اور دیوتاؤں کی صورتیں تیار کر لیتے ہیں۔ تخلیقی فنکار کا ذہن دنیا کی تمام صورتوں سے بلند ہو کر ایسی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں کوئی صورت نہیں ہوتی، اس منزل پر نئی صورتوں کو خلق کرنے کا کوئی فطری جذبہ اس دنیا کے محسوس آہنگ اور اپنے وجود کے آہنگ کی وجہ سے بیدار ہوتا ہے اور تخلیقی عمل کے لمحوں میں آہنگ اور آہنگ کی وحدت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ تخلیق کی تکمیل کے بعد ایک انتہائی خوبصورت اور پراسرار وحدت کا شدید تر احساس اعلیٰ سطح پر جمالیاتی آسودگی اور مسرت عطا کرتا ہے۔ تخلیق کے لمحوں میں شعور کی گہرائیوں میں صورتیں ابھرنے لگتی ہیں اور ذہن کے کینوس پر چھا جانے لگتی ہیں۔ اس طرح تخلیقی نقالی اور حقیقت کے التباس کے تصور میں اور کشادگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ "نقالی" اور "حقیقت" کے التباس کے تصورات سے آگے تخلیقی عمل کے تعلق سے کچھ سوچنے اور جاننے کی کوشش ملتی ہے۔ فنی تخلیق اور حسن کے پیش نظر اس نوعیت کے خیالات سامنے آئے:

- حسن، مسرت اور خوشبو کا ایسا احساس پیدا کرے جو دوسری تمام مسرتوں اور خوشبوؤں سے مختلف ہو۔
- حسن، اعلیٰ برتر اور ارفع کیفیتوں کے ساتھ ماورائے ادراک کی روشنیوں اور خوشبوؤں اور آوازوں کی علامت ہو۔
- حسن آفاقی کائناتی مسرت عطا کرے جس سے انفرادی طور پر آنند ملے۔ ذہن کے تخلیقی تحرک سے تخلیقی ہیجانات بیدار ہو کر جذباتی لہریں یا ہیجانات بیدار کرتے ہیں اور احساس حسن آفاقی جذباتی لہروں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

ہندوستانی جمالیاتی افکار و خیالات کے پیش نظر مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ کائنات کے باطن میں جو پراسرار آہنگ ہیں ان کا تخلیقی اظہار آہنگ کی اسی وحدت سے فنون لطیفہ میں ہوتا ہے۔

روشنی، پرچھائیں، آواز اور رنگ اور کھوکھلے پن، انتشار اور خلا سے فنکار کا باطنی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل نروان کی اسی منزل کی طرف لے جانے کا نام ہے، فنون لطیفہ میں اسی وحدت کا اظہار مختلف انداز سے ہوتا ہے۔ کائنات کے بعض آہنگ سے انسان خوف زدہ بھی ہوا ہے اور اسے حیرت بھی ہوئی ہے لیکن جب فنکار وجود کی گہرائیوں سے اپنے آہنگ کے ساتھ اوپر اٹھا ہے اور اس نے کائنات کے آہنگ کے ساتھ رشتہ قائم کیا ہے تو کائنات کے آہنگ بھی تخلیقی فن میں جذب ہو کر لطیف اور مسرت آمیز بن گئے۔ فن کار کے باطن کا آہنگ ان میں نئی تنظیم پیدا کرتا ہے۔ معاملہ حواس اور حسیات کی

اعلیٰ سطحوں کے شعور کا ہے، فنکار کی حسی کیفیتیں جتنی بیدار لپکنے والی اور گرفت میں لینے والی ہوں گی آہنگ کی وحدت اتنی ہی دلفریب اور خوبصورت ہو گی۔ آہنگ اور آہنگ کے رشتوں سے ہی علامتوں کی تخلیق کا خوبصورت سلسلہ قائم ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے جب پرجاپتی نے کائنات اور انسان کی تخلیق کی تو تخلیق کے بعد خود بکھر گئے انہوں نے آہنگ کی پر اسرار لہروں اور انتہائی باریک سرسراہٹوں سے خود کو ایک بار پھر منظم کیا۔ بڑے آرٹ کی تخلیق بھی ذات کی نئی تنظیم ہے اور یہ تنظیم باطن اور خارج کے آہنگ کی پر اسرار لہروں اور انتہائی باریک سرسراہٹوں سے ہوتی ہے۔ دیکھنا یہ چاہئے کہ تخلیقی فنکار نے کس سطح پر اپنے حواس سے آہنگ کی لہروں کو پایا ہے اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا عرفان حاصل کیا ہے۔

اسی نوعیت کے تخلیقی عمل میں خوبصورت ترین صورتوں، آوازوں اور رنگوں کا احساس ملتا ہے آہنگ کی مدد سے فنکار اپنے تجربوں کی انتہائی گہری سطحوں تک جاتا ہے اور اسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات اپنے وجود سے نکل کر دو سطحوں پر ظاہر ہوتی ہے، پہلی سطح عمل اور بے قراری کی ہے اور دوسری ‘نروان’ (Nirvana) خاموشی اور سکون اور آنند کی، فنکار بھی جب اپنے وجود سے باہر نکلتا ہے تو ان ہی دو سطحوں کا احساس دیتا ہے۔ نروان، خاموشی، سکون اور آنند کی سطح اعلیٰ ترین تجربوں کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی کو فنکار اور قاری دونوں کے ہیجانات، جذبات اور تجربات کی اس تنظیم میں پانے کی کوشش کی ہے جو آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے ہوتی ہے۔ ماحول یا حالات کا اثر پورے وجود پر ہوتا ہے، فطری اور نامیاتی انتشار اور سکون کا تعلق بھی اسی سے ہے۔ باطن کا آہنگ انتشار اور سکون دونوں سے متاثر ہوتا ہے۔ تخلیقی فن سے آہنگ کی دونوں باطنی سطحوں کا اظہار ہوتا ہے۔ حواس، ہیجان اور جذبہ سب کی شدت نمایاں ہوتی ہے۔ فنکار شعوری اور غیر شعوری طور پر ان میں تنظیم یا ترتیب پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ خارج یا فطرت کے آہنگ سے تخلیقی رشتہ قائم ہو سکے۔ یہ پورا عمل تخلیقی ہے۔

انسان کے تجربوں کے ‘چکر’ میں داخلی زندگی کا بھی آہنگ ہے اور اس کی زندگی کی مختلف منزلوں کے تجربوں کا آہنگ بھی، داخلی زندگی کا آہنگ زندگی اور موت کے تجربوں کے آہنگ سے بھی غیر شعوری رشتہ قائم کرتا رہتا ہے۔ اس طرح بدلتے ہوئے موسموں کے آہنگ سے بھی اس کے وجود کا آہنگ متاثر ہوتا ہے۔ بڑھتے ہوئے پودوں اور درختوں اور اشیاء و عناصر کی بدلتی ہوئی صورتوں کا آہنگ بھی اس کا تجربہ ہوتا ہے۔ ان تمام تجربوں کے آہنگ کے ساتھ جب ایک تخلیقی فنکار کے شعور میں گہرائی یا وسعت پیدا ہوتی ہے تو اس کے آہنگ کا شعور خود اپنے باطن میں آہنگ کی گہری سطحوں کا شعور عطا کرتا ہے اور وہ آفاقی کائناتی دائرے یا ‘چکر’ کو شدت سے محسوس کرنے کے لگتا ہے، پیدائش اور موت، عورت اور مرد، کائناتی عناصر کا حسن تخلیق اور تخریب، مادہ اور خلا، ان سب کے پراسرار آہنگ سے اس کے شعور کا رشتہ ہوتا ہے اور جب تخلیق کے پراسرار عمل میں وہ اوپر اٹھتا ہے یا اندر اترتا ہے تو اس میں اپنے وجود کے آہنگ کے رشتوں کی تلاش کرتا ہے اور مختلف سطحوں پر رشتوں کو پاکر کائناتی دائرے یا چکر کے آہنگ میں جذب ہو جاتا ہے یہی اس کی اعلیٰ ترین منزل ہوتی ہے۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اور باتوں کے علاوہ آہنگ کو کتنی اہمیت دی گئی ہے کہ اس میں احساس، جذبہ، ادراک و عرفان سب شامل ہیں۔ آہنگ ہی اسے حسن کی اعلیٰ ترین سطحوں سے آشنا کرتا ہے اور اسے ایک خالق کا سکون یا آنند ملتا ہے۔

کئی پھولوں کی پنکھڑیاں دن میں دعوت نظارہ دیتی ہیں اور راتوں کو بند ہو جاتی ہیں۔ کئی پودوں کی پتیاں یہ احساس دیتی ہیں جیسے ان پر غنودگی کی کیفیت ہے اور بس وہ سو جانا چاہتی ہیں۔ چوبیس گھنٹوں میں حیاتیاتی آہنگ کا ایک عجیب پر اسرار لیکن ساتھ ہی انتہائی دلنواز سلسلہ قائم رہتا ہے۔ پودوں اور پھولوں کا باطنی تحرک جسے جدید سائنس داں ’موروثی تحرک“ کہنے لگے ہیں فطرت اور کائنات کے آہنگ کا احساس دیتا ہے، شہد کی مکھیاں پھولوں اور پودوں کے آہنگ کو محسوس کرتی ہیں اور ان سے رشتہ قائم کرتے ہوئے ایسے لمحوں میں ان پر آ بیٹھتی ہیں جب رس یا شہد دینے یا عطا

کرنے کا جوش ابھرتا ہے۔ حیاتیاتی وقت کا کوئی تصور یا احساس آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ انسان کی جنسی زندگی ہو یا کیڑوں، پرندوں اور جانوروں کی جنسی زندگی، آہنگ کا تحرک بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ چاندنی رات میں آہنگ کے تحرک کی کیفیت(1) اندھیری رات کے آہنگ کے تحرک سے مختلف ہو جاتی ہے۔

صبح کاذب کا آہنگ، اشیاء، عناصر کے آہنگ سے اپنے طور پر رشتہ قائم کر کے عجیب و غریب وحدت کا احساس عطا کرتا ہے۔ بعض مہینوں کی راتیں اور بعض مہینوں کے دن جنسی عمل میں شدت پیدا کر دیتے ہیں۔ کیڑوں کے تحرک اور پرندوں اور جانوروں کے رقص جیسی حرکتوں کا مشاہدہ لمحوں کے پیش نظر کیا جائے تو فطرت کے آہنگ سے ان کے رشتوں اور ان کے آہنگ کی حرکی کیفیتوں کا پتہ چلے گا جو وحدت کی جانب بے اختیار بڑھتی ہیں۔

'سوریہ نمسکار' آہنگ کی وحدت کے عرفان کے لیے ہے۔ اس کے بارہ تیور اور عمل کی ترتیب چکر کے آہنگ کے لیے ہے۔ یوگ نے آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے عرفان ہی کے لیے اصول مقرر کیے، تانتر نے خاکوں، تصویروں، استعاروں اور علامتوں سے اس سچائی کو سمجھایا ہے اور عمل میں اسی وحدت پر اصرار کیا ہے۔

جمالیاتی تجربہ اور آہنگ (Dhavani) سے حسن کا وہ تصور پیدا ہوا جو برہم ہے اور جس سے کوئی شئے علاحدہ نہیں ہے۔ تخلیقی فنکار، تخلیقی عمل میں صرف وحدت کا عرفان حاصل نہیں کرتا بلکہ خود اس کا حصہ بن کر جمالیاتی تجربوں اور آہنگ کی خوبصورت لہروں سے آشنا کرتا ہے۔ خالص شعور کی یہ منزل خود اپنے وجود کی روشنیوں سے آگاہی کی منزل ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیق کو دیکھنے والا ایک ساتھ 'چکر' کے حسن کو پاتا ہے اور صرف یہی نہیں بلکہ وہ اس حسن کو دیکھ کر ایک مکمل نیند (Susupti) میں ڈوب جاتا ہے۔ تخلیقی فنکار تو وہ ہے جو قاری یا سامع یا فن کو دیکھنے والے کو اس کیفیت میں ڈال دے۔ مکمل نیند کی یہ کیفیت بھی غیر معمولی ہے۔ اس کے لیے یہ بھی نروان کی ایک منزل ہے، ایسی منزل کہ جہاں آہنگ کی وحدت حسن کا سچا عرفان عطا کرتی ہے، جمالیاتی تجربہ اس طرح لاشخصی (Sadharani) اور تجریدی اور ماورائی (Aloukika) بن جاتا ہے اور خود اس کے وجود کا آہنگ ہر جانب سنائی دینے لگتا ہے۔

'مایا' (کائناتی التباس) ایک معنی خیز اصطلاح ہے۔ اُپنشد میں اسے تاریکی، یا نامعلوم سچائی کی صورت کا تجربہ کہا گیا ہے۔ کسی سچائی کا علم نہ ہونا تجربے کا ذریعہ ہے۔ لہٰذا 'مایا' کا انحصار بھی شعور پر ہے۔ اس طرح 'مایا' یا کائناتی التباس، کائنات اور انسانی شعور کے عرفان کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ کائنات اور انسانی شعور دونوں ایک دوسرے سے منسلک ہیں، کائنات کے جس پہلو کا شعور حاصل نہیں ہوتا بظاہر اس کا کوئی وجود نظر نہیں آتا۔ اس طرح شعور جو شے یا حقیقت کو نہیں پاتا اس کی کوئی حیثیت نظر نہیں آتی۔ 'مایا' یا کائناتی التباس علم یا گیان سے بہت دور مختلف سطحوں پر اپنی کیفیتوں سے آشنا کرتا ہے۔ یہ تمام سطحیں اپنی فطرت میں ماورائی ہوتی ہیں اس طرح کائنات اور شعور کا رشتہ قائم ہوتا رہتا ہے۔

غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ بنیادی طور پر یہ آہنگ اور آہنگ کا پراسرار باطنی رشتہ ہے جس سے ایک وحدت کے تئیں بیداری یا اندرونی جاگرتی

---

(1) اینڈروس تھینز (Androsthenes) سکندر کے ساتھ ہندوستان آیا تھا اور یہاں اس نے پودوں کے آہنگ کا مطالعہ کیا تھا۔ اندھیری رات میں جو پھول کھلتے ہیں وہ عموماً سفید کیوں ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ اندھیری رات میں روشنی کے پیکر بن جائیں؟ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ شب میں بعض پتیاں بھی نیند میں کیوں ہوتی ہیں؟ ان پر غنودگی کیوں طاری ہوتی ہے؟ اینڈروس تھینز نے اپنے مشاہدوں کو تحریر کیا تھا۔ اب تو Chronobiology نے ایک علم کی صورت اختیار کر لی ہے اور آہنگ اور دن اور رات کے آہنگ اور زندگی کے رشتوں پر ایک ہزار سے زیادہ تحقیقی مقالے اور مضامین ہر سال شائع ہو رہے ہیں۔ Bio Rythm جدید سائنس دانوں کا خاص موضوع بن گیا ہے۔ وقت اور آہنگ خاص موضوعات ہیں مغربی جرمنی کے G. Clauser کیمبرج یونیورسٹی کے Janet Harker اور ٹمپل یونیورسٹی Philadelphia کے Sue Binkeley وغیرہ نے قیمتی مقالے لکھے ہیں۔ سیکس ہارمونس، سوڈیم، کیلشیم، ان سولن، فوسفیٹ وغیرہ کے پیش نظر انسان کے جسم کی حرارت اور حرکت اور وقت اور لمحوں سے ان کے رشتوں پر تحقیقات ہو رہی ہیں۔ پروفیسر ایف ہالبیری F.Halbery نے Human Rhythams کو اپنا خاص موضوع بنا رکھا ہے۔ 1968ء کے بعد اس علم کے مطالعے میں شدت آگئی ہے۔

شکیل الرحمان

پیدا ہوتی ہے۔ مایا کو ایک ایسے خوبصورت پردے سے تعبیر کر سکتے ہیں جو کائنات کے اوپر موجود ہے اور جسے حواس کے ذریعہ محسوس کیا جا سکتا ہے۔ حسی سطحوں پر اس کا شعور اسی وجہ سے ہے 'مایا' کائنات کے وجود کی فطرت ہے۔ تخلیقی عمل میں یہ پردہ اٹھتا ہے اور نئی صورتیں سامنے آنے لگتی ہیں جس سے خالص جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے یہی جمالیاتی عرفان اور جمالیاتی انبساط فنی تخلیق کا جوہر ہے۔

● ہندوستان ایک خوبصورت ملک ہے، سر اٹھائے دور دور تک پہاڑوں اور ان پہاڑوں سے اُبلتی ندیوں نے جہاں قدیم ہندوستان کی تاریخ کو مرتب کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے وہاں اس ملک کے فنون لطیفہ اور آچاریوں اور فنکاروں کے جمالیاتی شعور کی تشکیل میں بھی مدد کی ہے۔ ہمالیہ بندھیاچل، بحر بنگال، گنگا، جمنا، سندھ، چناب، راوی، ستلج، آسام اور دکن کی ندیوں، مختلف علاقوں کے خوبصورت جانوروں، پرندوں، بدلتے ہوئے موسموں، حسین اور خوبصورت وادیوں، سرسبز میدانوں، چشموں اور آبشاروں نے طرح طرح کے احساسات پیدا کیے، اپنے آہنگ کا احساس بخشا، زندگی کے حسن و جمال کو سمجھایا، پیکر تراشی اور علامت سازی کا شعور دیا۔ قدیم ترعلامتوں اور 'آرچ ٹائپس' کو بیدار اور متحرک کیا، تخلیقی عمل کے لیے اکسایا، ذہن کی آبیاری کی، ماورائے ادراک کے پُر اسرار آہنگ کا احساس دیا ان کے ساتھ طوفان، آندھی، سیلاب، سوکھی اور ویران دھرتی اور ریگستانوں، جنگلوں کے اندھیروں، زلزلوں اور مشکل گزار راستوں، طرح طرح کے حادثوں اور سورج گرہن اور چاند گرہن وغیرہ نے بھی احساس اور جذبے کو شدت سے متاثر کیا ہے نت نئے تجربے دیے۔ المیہ کا احساس شدید تر کیا، پیکر تراشی اور علامت سازی کے عمل میں ان کے تجربے بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں، خوف اور دہشت، مجبوری کا احساس ذات میں سمٹ جانے کا رویہ، جلیل پیکروں کی تشکیل، ان سب کا تعلق ان سے گہرا ہے۔ ہندوستان کی تاریخ یہاں کے فلسفے اور ادبیات، اس مٹی کی مابعد الطبیعات، معاشی نظریات اور فنون لطیفہ کی جمالیات کی بنیاد ان دونوں قسم کے تجربوں پر ہے ان دونوں حالات کے صدیوں پرانے تجربوں کی وحدت پر ہے۔

آہنگ اور آہنگ کا یہ پراسرار رشتہ اور اس پراسرار شئے کا حسی تجربہ تھا کہ شیو خوبصورت ندیوں اور آبشاروں کا سرچشمہ بنے، نٹ راج نے بلند پہاڑوں پر رقص کیا، رقص کا مرکز کائنات کا دل بنا، گنگا، سندھ اور دوسری ندیاں 'ماں' بنیں، گنگا حسّی تجربوں اور باطنی کیفیتوں میں جذب ہو گئی ۔ بڑے اور گھنے پیڑ زندگی کی علامت بن گئے، کچھ مویشی اور جانور حد درجہ مقدس بن کر بعض تہہ دار تجربوں کے پیکر ہو گئے، کسی جانور نے ایسے دیوتا کی صورت اختیار کر لی جس سے دھرتی ماں کی تخلیق ہوئی۔ وشنو کی ایسی خاموش اور ساکت صورت خلق ہوئی جو تخلیقِ کائنات اور دھرتی کی تخلیق سے قبل کی پراسرار خاموشی کا حد درجہ معنی خیز علامیہ بن گئی۔ 'شیو لنگ' کائنات کا سرچشمہ بن گیا۔ سکون اور حرکت، خاموشی اور انتشار، جلال و جمال، زرخیزی اور ویرانی کے جانے کتنے حسیاتی اور جمالیاتی پیکر آہنگ اور آہنگ کے اس پراسرار رشتے اور حسن مطلق اور آہنگ کائنات کی وحدت کا شعور بخشتے ہیں۔

تری مورتی کی تخلیق کا جلوہ آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا جلوہ ہے۔ کائناتی روح "تری مورتی" میں جذب ہو گئی ہے، سب سے عظیم پیکر کے آہنگ کی تین مختلف سطحوں کو الگ الگ بھی دیکھا گیا ہے اور ان تینوں لہروں کو مجسم بھی کر دیا گیا ہے۔ ایک آہنگ کا احساس اس چہرے سے دلایا گیا ہے جس کے ہونٹ بند ہیں، پراسرار خاموشی ہے، عظیم پیکر کی ذات باطن میں ڈوب گئی ہے، چہرے پر انتہائی پر کشش سکون ہے، استغراق کی عجیب جمالیاتی کیفیت ہے۔

دوسرے آہنگ کا احساس اس کے چہرے سے ملتا ہے جو پیار، محبت، آرزومندی اور جذباتی کیفیت سے سرشار ہے۔ جنس کی خوشبو تخلیق

کی علامت کو واضح کرتی ہے۔

اور

تیسرے چہرے کا آہنگ ان دونوں سے مختلف ہے، تیسرا چہرہ کسی قدر اداس سوچتا ہوا غور کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی اس چہرے پر قہر اور جلال کی ایسی گرم روشنی ہے جو باہر کی طرف لپکنے والی ہے۔

عظیم پیکر کے یہ تین آہنگ

ایک ہی وحدت کی یہ تین جہتیں ہیں جن سے کائنات کے پورے عمل کا باطنی رشتہ ہے۔ پھول، پودے، پرندے، آگ، ہوا، پانی، آسمان، بادل، سورج، چاند، ستارے، غار، پتھر، سب اپنے پراسرار آہنگ کے ساتھ حسیات سے جذب ہوئے اور آہنگ کی وحدت کے احساس و شعور کے ساتھ پہاڑوں اور ان کی چوٹیوں، غاروں اور مندروں پر بے شمار جمالیاتی پیکر رقص کرنے لگے۔ وادیِ سندھ کی ماں، رقاصہ، دیوتا، آگ، پودے، پھول، بھینسے، گینڈے اور چیتے وغیرہ کی علامتیں جہاں ہندوستانی جمالیاتی لاشعور کی وسعت اور تہہ داری کے ایسے نقوش اور پیکر بن گئے جن کی فکری اور جمالیاتی روایات صدیوں کے اندھیروں میں چھپی ہوئی ہیں وہاں صدیوں کے اندھیروں کی روایات کے اولیں نقوش کی حیثیت سے یہ علامتیں سامنے آئی ہیں اور ہندوستانی افکار و خیالات اور ہندوستانی جمالیات کا سنہرا باب بن گئی ہیں۔

اس طرح اجنتا کی تصویریں گوتم بدھ کے مجسمے، سانچی اور امراوتی کے استوپ، سارناتھ کی لاٹ، الورا کی منقش خانقاہیں، باغ کے غاروں کی نقاشی، پٹہ ڈکل (دکن) بادامی اور ایہوے کے مندر ہندوستانی فنون لطیفہ اور ہندوستانی جمالیات کے مستقل عنوانات بنتے گئے ہیں۔

مہابھارت سے پہلے کی ایک تمثیل توجہ طلب ہے۔ کائنات ٹوٹ کر پگھل چکی تھی۔ مارکینڈیہ رشی، کائنات کے سمندر میں بہتے ہوئے جارہے تھے کہ ان کی نظر ایک بے خبر سوئے ہوئے نوجوان لڑکے پر پڑی، وہ ایک خوبصورت درخت کے نیچے سویا ہوا تھا، مارکنڈیہ رشی اس نوجوان لڑکے کے منہ کے اندر چلے گئے اور وہاں پہنچتے ہی حیرت زدہ ہو گئے اس لیے کہ وہ کائنات جو ٹوٹ کر پگھل گئی تھی اپنے تمام حسن و جمال کے ساتھ ان کی نگاہوں کے سامنے تھی وہ وشنو تھے جن کے باطن میں وہ حیرت انگیز معجزہ دیکھ رہے تھے۔ بھگوت پران میں یہی تمثیل تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ کرشن کے تعلق سے ملتی ہے۔ یشودھا اپنے بیٹے کے اندر جھانک کر پوری کائنات کا نظارہ کرتی ہیں۔ یہ دونوں تمثیلیں وحدت اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس بخشتی ہیں فرق صرف اتنا ہے کہ کرشن کی تمثیل کی مابعد الطبیعاتی جہتیں کائنات اور تمام اشیاء و عناصر کی وحدت کو ایک سے زیادہ منزلوں پر سمجھاتی ہیں۔

وشنو، شخصِ اصغر (آتم)(Microcomic Soul)اور شخصِ اکبر (برہم)(Microcosmic Godhead)دونوں میں ایک ہی وحدت کی علامت ہیں کہ جن سے ہر چھوٹی بڑی شئے وابستہ ہے۔ ہر شے کا آہنگ اسی سرچشمے کی دین ہے۔ ان کے تین قدم یا ان کے تین قدموں کے نشانات سے آسمان، دھرتی، اور اشیاء و عناصر ہیں۔ ان سبھوں کو ان ہی تین قدموں کے نشانات سے سہارا ملا ہوا ہے۔ ان کا وجود ان ہی سے قائم ہے۔ وشنو ابدیت کے ناگ اننت (سیش) پر سوتے ہیں جو موت، خاموشی، زہر اور ان دیکھی کائنات کی علامت ہے اور بیدار ہو کر گرودہ، (Garuda) پر بیٹھ کر پرواز کرتے ہیں جو جنم، زندگی، حرکت، جلال و جمال، تخریب و تعمیر اور نئی تخلیق کی علامت ہے۔(1) خاموشی اور آہنگ حرکت کی وحدت، زندگی اور موت کے آہنگ کے لیے ان سے بہتر علامتیں اور کیا ہو سکتی تھیں۔

انسان کی تخلیق اور تخلیقِ کائنات کے متعلق جو معنی خیز تمثیلیں ملتی ہیں وہ بھی وحدت کائنات اور وحدت جلال و جمال اور آہنگ اور آہنگ کی

---

(1) کائنات کے سمندر میں سونے کا جو انڈا ملتا ہے وہ تمام اشیاء و عناصر اور نئے زمانوں کی تخلیق کی جانب اشارہ ہے۔ (ش۔ ر)

وحدت کی جانب اشارہ کرتی ہیں، اپنشد کے مطابق ابتداء میں پرش (مرد) کی صورت یہ کائنات 'آتم' (عظیم تر بنیادی روح) تھی، پرش نے ہر جانب دیکھا اس کے وجود کے سوا کہیں کچھ نہ تھا، صرف وہی تھا، اس نے کہا "میں ہوں"! لفظ میں کا جنم اسی لمحے ہوا وہ خوف زدہ ہوا۔

پھر سوچنے لگا "جب میرے علاوہ کوئی نہیں ہے، میرے وجود کے سوا کچھ نہیں ہے تو پھر یہ خوف کیوں؟" اس کا خوف جاتا رہا۔
لیکن وہ مسرور بھی نہ تھا، مسرتوں کا طالب تھا، کوئی تنہا مسرتیں حاصل نہیں کر سکتا۔
اس نے چاہا
اس کے علاوہ کوئی اور بھی ہو
اور چاہت کے اس احساس کے ساتھ ہی ایک مرد اور ایک عورت نے جنم لیا۔
دونوں ایک دوسرے میں جذب تھے
وہ دو پیکروں میں تقسیم ہو گئے
لیکن محسوس ہوا ایک دوسرے سے الگ رہنا ادھوری مسرت حاصل کرنا ہے۔
عورت نے اس خلا کو پر کر دیا اور وہ اس میں جذب ہو گیا اور تخلیق کا سلسلہ جاری ہو گیا۔
عورت نے تمام جانوروں، پرندوں اور کیڑوں کی صورتیں اختیار کیں۔
تو مرد بھی اسی طرح اپنی صورتیں بدلتا رہا۔
اور پرندوں، جانوروں اور کیڑوں کے جوڑے جنم لیتے گئے
مرد کے منہ سے 'اگنی' نے جنم لیا اور جو شے نم ہوئی وہ منی سے ہوئی۔
اور سوم رس اسی منی کی دین ہے یا وہ خود منی ہے
سوم انتہائی لذیذ اور خوشبودار سیال غذا ہے
غذائے ربانی ہے!
اگنی، اس کی لذت سے آشنا ہوا
تو برہما کی سب سے عظیم تخلیق بن گیا
یہ سیال غذا مجسم ہو گئی
تو سوم دیوتا نے جنم لیا
"سوم دیوتا" سوم رس کا اوتار ہے
جو تمام لذتوں اور تمام مسرتوں میں رشتہ پیدا کرتا رہتا ہے
حسن کائنات کو دیکھنے کے لیے پراسرار نشہ طاری کرتا رہتا ہے۔
آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس اسی پراسرار رشتے سے ملتا ہے!

رگ وید میں پرش کے ایک ہزار سر ایک ہزار، آنکھیں اور ایک ہزار پاؤں ملتے ہیں اسے تقسیم کیا جاتا ہے، اس کے شعور سے چاند خلق ہوتا ہے، آنکھوں سے آفتاب جنم لیتا ہے، منہ سے اگنی، اور اندر پیدا ہوتے ہیں، قوت حیات یا سانس سے ہوا۔ (وایو) کی تخلیق ہوتی ہے۔ ناف سے فضائیں

جنم لیتی ہیں، ماتھے سے آسمان کا ظہور ہوتا ہے، پاؤں سے زمین، کان سے آسمان کے خطے وجود میں آتے ہیں۔ یہ انسان کی پہلی قربانی تھی کہ جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ اسی کے وجود کا آہنگ ہے جو ہر جگہ قائم ہے۔ اپنے آہنگ سے رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو تخلیقی قوتیں بیدار اور متحرک ہو جاتی ہیں، آہنگ اور آہنگ کے رشتے کے احساس اور ان کی وحدت کے عرفان سے عظیم تر مسرتیں حاصل ہوتی ہیں۔ بڑا تخلیقی فنکار رشتے کے اسی احساس اور وحدت کے اسی عرفان سے مسرتوں اور لذتوں کی ایک کائنات سامنے رکھ دیتا ہے۔

ایوگ اور تانتر میں آہنگ اور آہنگ کی وحدت ہی سب سے قیمتی جوہر ہے، کنڈلنی یوگ(Kundalani Yoga)) کی جو نئی دریافت ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انسانی جسم کے چھ خاص مرکزوں کی اہمیت کیا ہے۔ کنڈلنی شکتی بنیادی قوت ہے، شیو کے حسّی تصور نے اس طاقت کا احساس عطا کیا ہے۔

جنگلوں کی زندگی سے غاروں کی زندگی تک اس شکتی نے انسان کو باطنی طور پر بیدار کیا ہے اور خارجی طور پر جدوجہد کرنے کے بے پناہ حوصلے عطا کیے ہیں اس شکتی کو بیدار کیا ہے اور خارجی طور پر جدوجہد کرنے کے بے پناہ حوصلے عطا کیے ہیں اس شکتی کو بیدار کرنے کی خواہش کسی نہ کسی طور ابتداء سے رہی ہے۔ اس کی پہلی پہچان غیر معمولی احساس کی منزل پر ہوگی۔ یہ طاقت ایک مسلسل عمل ہے جس سے باطنی طور پر جاگرتی پیدا ہوتی ہے اور کچھ اس طرح کہ انسان کا تخیل اور اس کا وجدان اور اس کی باطنی طاقت بیدار اور متحرک ہو کر نیچے سے اوپر کی طرف جاتی ہے اور تمام :سمانی مرکزوں سے گزرتی ہوئی منتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ سر کی بلندی تک! پھر آہنگ کی وحدت پیدا ہو جاتی ہے یہ شکتی نیچے سے اوپر جاتی ہے اور اس کی منزل 'ساہس رار(Sahasrara) ہے اور اسی کے بعد روح کی آزادی شیو کی لامحدودیت سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جاتی ہے، تانتروں میں سات چکروں کے پیچھے یہ قدیم حسّی تصور موجود ہے جس کی داستان یقیناً صدیوں کے تجربوں میں بہت پہلے پھیلی ہوگی۔ وسعت اور بلندی کے آرچ ٹائپس نے یقیناً اس میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ تانتروں نے شعور کے ان مرکزوں کی نشاندہی کی ہے۔ ریڑھ یا ریڑھ کی ہڈی کے آخری سرے یا آخری کنارے سے جسے مُل دھارا(Muldhara) کہا گیا ہے یعنی پشت پناہ، بنیادی سہارا، ساتویں مرکز یعنی ساہس رار(Sahasarara) تک شکتی سفر کرتی ہے۔ انسان کے جسم کے سب سے نچلے حصے میں یہ بنیادی قوت موجود ہوتی ہے اور اسی سے جسم زندہ ہے۔

اس طاقت کو تانتروں میں کنڈلی کہا گیا ہے، مُل دھار اس کی آماجگاہ ہے اسے کنڈلی اور کنڈلنی دونوں کہا جاتا ہے۔ یہ شکتی سانپ کی طرح کنڈلی مار کر بیٹھتی ہے اور جب متحرک ہوتی ہے تو سانپ کی طرح بل کھا کر اوپر کی جانب بڑھتی ہے۔ اس کا سب سے قدیم نام 'بوجنگی' یا 'بھوجنگی' ہے یعنی سانپ! اور یہ لفظ ہمیں تانتروں کی تخلیق سے بہت پیچھے گہرے اندھیروں میں بعض حسی تصورات کو ٹٹولنے پر اکساتا ہے۔ یہ غیر معمولی طاقت ہے جو بیدار اور متحرک ہوتی ہے تو جانے کتنے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ انہیں شدت سے متحرک کیا جاتا ہے تو انسان انتہائی بلندیوں پر گیان کی کیفیتوں سے آشنا ہوتا ہے۔ بوجنگی یا بھوجنگی (سانپ) کے پورے عمل کو بھوت سدھی کہا گیا ہے یعنی جسم کے تمام عناصر (بھوت) کو پاکیزہ کرنے کا عمل! وحدت جلال و جمال کا یہ قدیم تصور انتہائی غیر معمولی ہے، لامحدودیت سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جانے کی آرزو اور اس کی تکمیل دونوں غور طلب ہیں، آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا عظیم تجربہ حاصل ہوتا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں کنڈلنی کا قدیم ترین حسیاتی تصور جذب نظر آتا ہے۔ رقص مجسمہ سازی اور تعمیر سازی میں شعور کی کئی سطحوں کو اپنی فنکارانہ کاوشوں سے اعلیٰ ترین سطحوں پر لے جانے یا انہیں ارفع ترین سطحوں میں تبدیل کرنے کی ہمیشہ کوشش کی گئی ہے۔ اس لیے کہ فنکاروں کے نزدیک تخلیق اعلیٰ، برتر اور عظیم تر شعور کا مظہر ہے۔ یہ شعور الفاظ سے ماورا "ذات لامحدود" ہے، اندر بل کھاتا ہے، پھیلتا ہے اور شعور کی اعلیٰ ترین

سطح پر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ شعور (شکتی) کی صورت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور عظیم تر شعور (شیو) تک پہنچ جاتا ہے۔ اسے بھی متحرک کر دیتا ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ شیو اور شکتی دونوں ایک ہی شعور کے دو پہلو ہیں ایک ہی سچائی کے دو رخ! شیو ساکت ہے اور شکتی متحرک، لہذا شعور کا یہ متحرک پہلو بیدار ہوتا ہے تو بلندی پر پہنچ کر شیو کو بھی متحرک کر دیتا ہے، شکتی میں جذب ہو جانے کے بعد شیو شکتی کا کائناتی تصور بیدار ہوتا ہے جس کے عظیم تر دائرے میں ہر شے ایک دوسرے میں جذب نظر آتی ہے بنیادی بات کُل کی وحدت کا ہے، آہنگ اور آہنگ کی وحدت کُل کائنات کے حسن کو ایک وحدت میں دیکھنے اور محسوس کرنے کی آرزو آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی آرزو ہے۔

اسی حسّی تصور میں صدیوں بعد 'تانتروں' نے مابعد الطبیعاتی اور وجدانی جہتیں پیدا کی ہیں۔

’وبھو‘ اور ’رس‘

● ہندوستانی جمالیات میں رس (Rasa) کی اصطلاح کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔ اس کا تعلق سوم (Soma) سے بھی ہے جو انتہائی لذیذ، خوشبودار اور سیال غذائے ربانی ہے اسے نوش کر کے دیوتا حیات جاودانی پاتے ہیں، ابدی زندگی کا تصور کسی نہ کسی طرح اس سے وابستہ ہے۔ رس سے دیوتا اور اشیاء و عناصر لافانی اور زندہ جاوید بن جاتے ہیں ’رس‘ ہی تخلیق کو لافانی بناتا ہے۔ تخلیقی آرٹ کو زندگی بخشتا ہے۔

تری موتی (برہما، وشنو اور مہیشور) کے جمالیاتی عمل کے پیش نظر رس کی قدر قیمت کا احساس اور بڑھا، یہ تینوں پیکر تینر سوں کا سرچشمہ بن گئے۔ رقص رسوں کا بنیادی سرچشمہ ہے، شیو کے آرکی ٹائپ اور نٹ راج کے حسی پیکر نے رسوں کا عرفان عطا کیا۔ شیو کے تحرّک کا انحصار شکتی کے عمل اور تحرّک پر ہے اس لیے شیو کے ساتھ شکتی (عورت) کے آرچ ٹائپ (Archetype) نے حواس خمسہ کو بیدار اور متحرّک کرنے اور رس کی معنویت کو تہہ دار بنانے میں مدد کی ہے۔

رس (Rasa) جلال و جمال اور ان کی وحدت کا احساس و شعور ہے۔ جلال و جمال ان کے مظاہر اور ان کی وحدت کا نام! حسن کی وحدت کے دائرے میں حرکت کائنات اور مظاہر کائنات، وجود کا جلال و جمال، روح کا آزاد عمل دل کی مرکزیت اور حسّی اور داخلی احساسات سب شامل ہیں۔ زندگی کے جلال و جمال سے جو رس حاصل ہوتا ہے اسی سے جمالیاتی انبساط ملتا ہے اسی طرح فنون لطیفہ کے رس ہی سے جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

’رس‘ کے معنی ہیں:

مٹھاس شیرینی، خوشبو، لذت،

لذت کو شیریں بھی کہا گیا ہے اور ترش اور نمکین بھی۔

شہد اور شیریں اور ترش پھلوں اور پھولوں کے رس کی لذت کا احساس اس اصطلاح میں جذب ہے۔

’رگ وید‘ میں ’رس‘ کا کوئی واضح جمالیاتی تصور نہیں تھا ”سو“ کے پودے کے رس کے تعلق سے اس لفظ کا استعمال ہوا ہے۔ پانی، دودھ، اور لذت کی جانب بھی اس سے اشارہ کیا گیا ہے۔ اور پھر وہ وقت آیا جب ’رس‘ تنقیدی اصطلاح بن کر کئی جہتوں کا احساس دینے لگا۔ ”تجربے کے سب سے بڑے جمالیاتی انبساط سے اس کا تصور وابستہ ہو گیا شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے جو رس حاصل ہوا اس سے شعور روشن ہو گیا۔

رس (Rasa) حسن کا جوہر ہے اس کی روح ہے، کائنات کے حسن و جمال کا رس ہی ہمیں متاثر کرتا ہے اور جذباتی تخیل اور حسی سطحوں پر جمالیاتی مسرّت اور آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ فن کار اپنے بہتر جمالیاتی تجربوں میں ڈوبتا ہے تو دراصل وہ ان تجربوں سے ’رس‘ حاصل کرتا ہے۔ رس کا احساس ہی تخلیقات میں رس پیدا کرتا ہے اور اسے دوسروں تک پہنچاتا ہے رسوں کے تئیں ایسی بیداری پیدا کر دیتا ہے کہ فن سے لطف اندوز ہونے والے اپنے احساس جمال کے ساتھ ان رسوں کو خود اپنی ذات میں پانے لگتے ہیں اور جمالیاتی انبساط (Aesthetic Pleasure) حاصل کرنے لگتے ہیں۔ اس طرح جمالیاتی انبساط کا دائرہ وسیع تر ہو جاتا ہے اور قاری یا سامع اس جمالیاتی چکر سے وابستہ ہو جاتے ہیں جو تمام رسوں کا سرچشمہ ہے۔

اس طرح رس ہمہ گیر جمالیاتی قدر ہے جو جمالیاتی شعور میں صرف کشادگی پیدا نہیں کرتا بلکہ اس میں چمک دمک بھی پیدا کرتا ہے آسودگی اور مسرت عطا کرتا ہے۔ حاضرین یا ناظرین کے باطن کے رسوں کو بیدار کرتا ہے، یہ جمالیاتی تجربہ بھی ہے اور تخلیقی آرٹ کی ارفع ترین صورت بھی۔ اعلیٰ تخلیقی آرٹ کی علامت بھی ہے اور اس کا عطر بھی۔

رس ہندوستانی جمالیات کی ایک معنی خیز اصطلاح ہے جس پر ہندوستان کے اچاریوں اور نقادوں نے بڑی سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ بلاشبہ اس اصطلاح کی ہمہ گیر معنویت کی وجہ سے رومانیت، سیکس، ٹریجڈی، کامیڈی، طنز، مزاح اور ایپک وغیرہ کی تخلیقی سطح کی ارفع صورتوں کا احساس ملتا ہے۔

رسوں کی تعداد کیا ہے؟
کیا رس کو تعداد سے پہچانیں؟
ایک ہی رس کی مختلف جہتیں تو نہیں ہیں؟
رس کی پہچان کس طرح ہو؟
کون سے رس زیادہ اہم ہیں اور کیوں؟
بنیادی رس کسے سمجھا جائے؟
کیا نو رس کے علاوہ دوسرے رس بھی اہمیت رکھتے ہیں؟
رس اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط کا رشتہ کیا ہے؟

یہ سوالات اور اس قسم کے دوسرے سوالات ہندوستانی آچاریوں اور قدیم نقادوں کے سامنے رہے ہیں۔ بھرت، بھٹ لولٹا، ابھینو گپت، بھبھوتی، بھوج اور راماہم بھٹ وغیرہ نے ان سوالوں پر کسی نہ کسی طرح غور کیا ہے۔ ان کے خیالات سے پتہ چلتا ہے کہ 'رس' اور 'آنند' یا تخلیقی آرٹ سے جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا معاملہ ملک کے علمائے جمالیات کے لیے ایک اہم موضوع رہا ہے۔ ان آچاریوں کے ابھارے ہوئے بعض نکات آج بھی غور و فکر کی دعوت دے رہے ہیں۔ جدید نفسیات کی روشنی میں ان کے خیالات کا مطالعہ اور دلچسپ اور فکر انگیز بن جاتا ہے اس لیے کہ جذبہ، احساس، جبلت، رویہ اور رجحانات یہ سب علم نفسیات کی وجہ سے حد درجہ معنی خیز بن گئے ہیں اور ان بزرگوں نے بڑی گہرائیوں میں اتر کر انہیں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

رسوں کا تعلق ذہن سے ہے، قدیم آچاریوں نے جن نو رسوں کے متعلق خیالات کا اظہار کیا ہے وہ انسان کی نفسیات کی واضح لیکن معنی خیز لہریں ہیں۔

ان بزرگوں کے خیالات کی روشنی میں ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جب تک کہ انسان اپنے شعور سے اوپر نہیں اٹھ جاتا تخلیقی آرٹ سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا اور جمالیاتی آسودگی یا جمالیاتی مسرت حاصل نہیں کر سکتا۔ خوبصورتی اور بدصورتی کا عام احساس اور تصور تو صرف شعور کا کرشمہ ہے۔ جغرافیائی حالات، معاشرتی اقدار، تمدنی ماحول اور مقامی خیالات اور تصورات ہی حسن کی ایسی تقسیم کرتے ہیں۔ انسان کا ذہن اور اس کا شعور حالات سے متاثر ہو کر خوبصورت اور بدصورت عناصر کو اپنے طور پر پہچانتا ہے۔ شعور سے بلند ہو کر جب رس پاتا ہے تو یہ تقسیم باقی نہیں رہتی اور تاریکی کا حسن، دکھ اور اذیت کی لذت، سیاہ فام چہرے، موٹے ہونٹ، عورتوں کے چھوٹے چھوٹے پاؤں کا نظارہ، آسمان پر ٹوٹے ہوئے بادلوں کی بے ترتیبی کا انداز یہ سب اپنی جانب کھینچنے لگتے ہیں، 'رس' پانے اور جمالیاتی آسودگی اور مسرت حاصل کرنے کا انحصار انسان کے مختلف رویّوں پر ہے۔ جذبہ، احساس اور جبلت ہی سے کوئی رویہ پیدا ہوتا ہے، نفسیاتی کیفیتوں اور رویّوں کی وجہ سے شعور سے اوپر اٹھ جانے کا احساس بھی جنم لیتا ہے، اچھا قاری یا سامع تو وہ ہے جو اپنے احساس جمال کے ساتھ اپنے ارفع و افضل رویے کے ساتھ اوپر اٹھے اور تخلیق کے رس سے باطنی رشتہ قائم کر لے۔

● ہندوستان کے آچاریوں اور نقادوں کے سامنے ڈرامے کا فن تھا اور وہ اسی فن کے پیش نظر رسوں کے متعلق اظہار خیال کر رہے تھے۔ غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ڈراموں کا سرچشمہ رقص تھا اور دراصل رقص کے فن نے رسوں کے تئیں زیادہ بیداری پیدا کی تھی، بھرت نے مختلف انداز کے رقص اور ان کے تیوروں اور مدراؤں پر نظر رکھی تھی اور یہ کہا تھا کہ مختلف قسم کے رسوں کو پانے کے یہ عمدہ ذرائع ہیں۔ حقیقی رس کے لیے ضروری ہے کہ آرٹ کم سے کم وقت میں اپنے تجربے پیش کر دے۔ طوالت سے حقیقی رس کو پانا مشکل ہے۔ تخلیقی آرٹ کے پیش نظر یہ قدیم خیال بھی توجہ طلب ہے کہ فطرت کے حسن و جمال میں رس نہیں ہوتا، فنکار کا ذہن ہی خارج اور باطن میں رشتہ قائم کر کے رس عطا کرتا ہے۔ اس رشتے میں رس ہوتا ہے فطرت کے حسن و جمال کی تکمیل بھی اسی رشتے سے ہوتی ہے اور رس اس تکمیل کا ثبوت ہے۔

ہندوستانی جمالیات کے مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ذہن اور فطرت کے حسن و جمال کے رشتوں کی وحدت کے احساس نے 'رس' کا جمالیاتی تصور دیا ہے، اس رشتے کی شیرینی، خوشبو اور لذت سے تخلیقی آرٹ میں جمالیاتی احساس کا فنکارانہ اظہار ہوتا ہے اور جذباتی، تخیلی اور آفاقی علامتیں خلق ہوتی ہیں۔

بھرت نے آٹھ رسوں کو زیادہ اہم تصور کیا تھا۔ 'کاویہ پرکاش' کے مصنف ممٹ نے صرف سنگھار یا شرنگار رس کو منفرد سمجھا ہے۔ وشنوناتھ "ساہتیہ درپن" میں دس رسوں کا ذکر کرتے ہیں، بھوج نے شرنگار رس ہی کو مرکزی رس تصور کیا تھا۔ بھبھوتی نے کرون رس کو منفرد مرکزی رس کہا تھا۔ دھن جیا نے صرف چار بنیادی رسوں کی اہمیت بتائی تھی۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ رسوں کے متعلق سوچنے کا اندازہ کیا رہا ہے۔

ذہن کی بنیادی کیفیتوں کو "سیتھی بھو" (Sthayi Bhava) کہا گیا ہے۔ جمالیاتی تجربوں اور جذبات کی مختلف لہروں اور صورتوں کا سرچشمہ یہی ہے انہیں اس طرح پیش کرنا مناسب ہوگا:

- رتی (Rati) سیکس، عشق!
- ہاسیہ (Hasya) مزاح، ہنسی، قہقہہ!
- شوک (Shoka) اذیت کے لمحوں میں دردناک چیخ، ذات کی تنہائی کا شدید احساس!
- کرودھ (Krodh) غصہ، ٹکراؤ، جھگڑا، تصادم!
- اُت ساہ (Utsaha) دعویٰ، وثوق سے کہنا، ذات کی تنظیم!
- بھئے (Bhaya) خوف، ڈر، خطرے سے فرار!
- جوگپس (Jugupsa) نفرت، ناپسندیدگی!
- وس مایا (Vismaya) تجسس!

انہیں عموماً رسوں سے تعبیر کیا گیا ہے۔

حالانکہ یہ 'رس' نہیں ہیں بلکہ رس انہیں اعلیٰ ترین تخلیقی صورتیں عطا کرتے ہیں یہ ذہن کی آٹھ واضح جہتیں ہیں جو بنیادی مرکز سے جنم لیتی ہیں۔ ذہن کی بنیادی کیفیتیں جو تمام جذبوں کا مرکز ہیں اور جنہیں "سیتھی بھاؤ" (Sthayi Bhava) کہا گیا ہے تین خصوصیتوں کی حامل ہیں۔

- یہ مستقل ہیں۔
- دوسرے ہیجانات سے زیادہ طاقتور ہیں۔
- جب ان کا عرفان حاصل ہوتا ہے تو ایک یا ایک سے زیادہ رسوں سے جمالیاتی آسودگی ملتی ہے اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔

تخلیقی فنکار میں سیتھی (Sthayi Bhava) کا ہر تحرک تیز تر ہوتا ہے اس لیے کہ اس کی حساس طبیعت ماحول سے بہت جلد اور انتہائی شدت سے متاثر ہوتی ہے" سیتھی بھو، کا رشتہ انسان کی بنیادی جبلتوں سے ہے یہی وجہ ہے کہ تخلیقی آرٹ میں سیتھی بھو، جبلی تحرک کو نمایاں کرتا رہتا ہے۔

فنکار کی جبلتیں وہی ہیں جو سامع یا قاری کی جبلتیں ہیں لہٰذا جب جبلتوں کے گہرے باطنی رشتوں کے ساتھ یہ بھاؤ ابھرتے ہیں اور ان کی صورتیں خلق ہوتی ہیں تو سامع یا قاری بھی متاثر ہوتے ہیں جب فنکار کے بھاؤ اور سامع یا قاری کی جبلتوں سے خلق شدہ صورتیں رشتہ قائم کرلیتی ہیں تو رس حاصل ہوتا ہے دراصل اسی شئے میں رس ہے اور یہ رشتہ ہی رسوں کا وسیلہ ہے۔

جبلتوں کی شدت سے سیتھی بھوؤں کو ابھارتے ہوئے اور علامتوں، استعاروں اور صورتوں کو خلق کرتے ہوئے پورے پراسرار تخلیقی عمل میں خود فنکار رسوں سے آشنا ہوتا ہے۔ جمالیاتی انبساط حاصل کرتا ہے۔ احساس، جذبہ اور رویہ یہ تینوں، رس سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے تحرک اور عمل ہی سے رس پیدا ہوتا ہے اور سامع یا قاری کے احساس، جذبہ اور رویے سے پراسرار جمالیاتی رشتہ قائم کرکے ان تک پہنچتا ہے۔

سیتھی بھو کا جبلتوں سے جتنا بھی گہرا رشتہ ہو انہیں جبلتوں سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا اس لیے کہ جبلتوں کے دباؤ سے جو بھو ابھرتے ہیں وہی جمالیاتی صورتوں اور جمالیاتی فضاؤں کی تخلیق کے محرک ہوتے ہیں۔

رسوں سے جمالیاتی لذت پانے اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنے میں سیتھی بھو ہی کا معیار اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا گہرا رشتہ لاشعور اور اجتماعی یا نسلی لاشعور سے ہے۔ قدیم ترین تجربات اور قدیم استعارات اور علامات اور "آرچ ٹائپس" (Archetypes) ان بھوؤں کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں، اسی طرح جس طرح ماحول اور معاشرے کی قدریں حصہ لیتی ہیں۔

سیتھی بھو کے اعلیٰ معیار کو پانے کے لیے فنکار پہلے شئے یا حقیقت یا موضوع یا تجربے پر گہری نظر رکھتا ہے۔ جب یہ شئے یا حقیقت یا موضوع یا تجربہ اور جذبے سے رشتہ قائم کرلیتا ہے تو تخلیقی عمل شروع ہو جاتا ہے اور یہ بھاؤ ابھرنے لگتا ہے اور فنکار اپنے ذہن میں ایک طلسمی کائنات خلق کر لیتا ہے اور اپنے خلق شدہ تجربوں سے رس پانے لگتا ہے۔ جب ان تجربوں کی جمالیاتی صورتیں خلق ہو جاتی ہیں تو ان سے فنکار اور سامع اور قاری کو جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ یہ انبساط اعلیٰ جمالیاتی تجربوں کے رس ہی سے ملتا ہے۔

'رس' کے پیش نظر دیکھنا یہ چاہئے کہ فنکار نے کسی سطح پر حقیقت یا موضوع کو دیکھا ہے اسے ذہن نے کسی سطح پر قبول کیا ہے۔ یہ اس لیے بھی اہم ہے کہ حقیقت یا موضوع کے احساس عرفان کا معاملہ بھی اس کے ساتھ ہے۔ یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ موضوع یا حقیقت کا شعور کس طرح حاصل ہوا ہے۔

اس حقیقت پر بھی نظر ضروری ہے کہ بہت سی حقیقتوں یا بہت سے تجربوں میں "انتخاب" کی صورت کیا رہی ہے جس بھاؤ کو اس نے شدت سے ابھارا ہے وہ کس حد تک موضوع کے تقاضے کے مطابق ہے۔

اچاریوں نے بیالیس بھو (Bhava) بتائے ہیں جن سے رس حاصل ہو سکتا ہے۔ ان بھوؤں کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔
'سیتھی بھو'

اور

سنچاری بھو

'سنچاری بھو، ان جذبوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو سیتھی بھو کو ابھارنے اور انہیں جمالیاتی سطحوں سے آشنا کرنے میں مدد کرتے ہیں لیکن تخلیق کے پراسرار عمل میں علاحدہ ہو جاتے ہیں، سیتھی بھو کی طرح صورتوں کی تخلیق میں حصہ نہیں لیتے۔ کسی سیتھی بھو کا تیز عمل شروع ہو جاتا ہے تو سنچاری بھو کمزور ہو جاتے ہیں اور شعور کے سمندر میں واپس آجاتے ہیں آنند وردھن (Acharya Anandvardhan) (کشمیر، نویں صدی عیسوی) نے کہا ہے کہ تخلیقی فنکاروں کو ہمیشہ اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ 'سنچاری بھو' سیتھی بھو کے مقابلے میں کمزور درجہ رکھتا ہے لہذا اسے زیادہ سے زیادہ ابھارنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے، فنی کمزوریاں پیدا ہو جاتی ہیں، خود فنکار رس نہیں پاتا اور دوسروں کو بھی رس عطا نہیں کرپاتا، تجربہ بہتر تخلیقی صورتوں میں متاثر نہیں کرتا۔

سنچاری بھو کے متعلق یہ عام رائے ہے کہ بنیادی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں اور رویوں کو ابھارنے میں اس سے جتنی بھی مدد ملے اس کی حیثیت سیتھی کے مقابلے میں ثانوی ہے۔ سنچاری بھو کسی ذہنی یا جذباتی رویے کے ابتدائی ابھار میں شامل نہیں رہتا اور آخری منزل تک بھی نہیں جاتا۔ یہ بھو بنیادی جذباتی رویے کی تشکیل میں اس وقت مددگار ہوتا ہے جب وہ رویہ درمیانی سطح پر ہوتا ہے اس کے برعکس سیتھی بھو ابتداء سے آخر تک موجود ہوتا ہے اور رس اور آنند دونوں اسی کے نتائج ہوتے ہیں۔

اس سلسلے میں ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ "سنچاری بھو" مستقل نہیں ہوتا، بدلتا رہتا ہے، سیتھی بھو، نقطہ عروج پر آکر مستقل اور پائیدار رویے کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ سنچاری بھو کی مسلسل تبدیلی مددگار تو ہوتی ہے لیکن سیتھی بھو کا ساتھ آخری منزل تک نہیں دے سکتی، جمالیاتی صورتوں کی تشکیل سے بہت پہلے بڑا تخلیقی فنکار سنچاری بھوؤں سے الگ ہو جاتا ہے۔ ہندوستان کے آچاریوں نے کم و بیش تینتیس سنچاری بھوؤں کی نشان دہی کی ہے۔

علامتوں کی تخلیقی صورتیں 'رس' عطا کرتی ہیں رقص موسیقی، فن تعمیر، مصوری اور مجسمہ سازی کی علامتوں نے ہمیشہ رس عطا کیا ہے، فنکار علامتوں کی تخلیق میں بھی رس حاصل کرتا ہے اور تخلیق کے بعد ان کی صورتوں سے بھی رس پاتا ہے یہ علامتیں جب دوسروں تک پہنچتی ہیں تو جبلتوں میں تحرک پیدا ہوتا ہے مختلف قسم کے بھو ابھرتے ہیں بھو اور بھو کا رشتہ جذباتی آہنگ کا رشتہ بن جاتا ہے اور اسی رشتے سے سامعین، ناظرین یا قارئین جمالیاتی انبساط پاتے ہیں فنی اقدار اور جمالیاتی کیفیتوں کا رس ہی جمالیاتی مسرت یا آنند دیتا ہے۔

ا تین اور اصطلاحیں استعمال ہوتی رہی ہیں:

- بھو(Bhava___)
- وبھو(Vibhava___)
- انو بھو(Anubhava___)

بھو (Bhava) سے مراد تمام ذہنی کیفیات ہیں، ان کی تعداد چالیس سے زیادہ بتائی گئی ہے۔ اسی کے تحرک سے کسی تجربے تک پہنچ ہوتی ہے۔ ابتدائی طلسمی کیفیت اور جمالیاتی التباس تک فنکار کی کوئی نہ کوئی ذہنی کیفیت ہی لے جاتی ہے۔ جو شے طلسم یا التباس میں ہوتی ہے اس کے لیے فنکار میں بھاوَنا (Bhavana) پیدا ہوتا ہے اور یہ بھو کی وجہ سے ہوتا ہے۔ بھاوَنا کے ساتھ بہت حد تک ایک یا ایک سے زیادہ ذہنی کیفیتیں اثر انداز ہوتی ہیں، ان کے اثرات کو واسن (Vasana) کہتے ہیں۔

وبھو (Vibhava) فنکار کے لیے جذباتی فضا بناتا ہے بہت سی کیفیات میں خالق چند کیفیتوں کو منتخب کرتا ہے اور انتخاب درست ہو تو تخلیق کے لیے جذباتی فضا بن جاتی ہے۔ وبھو ہی سے فنکار اساطیری، رومانی یا اعلیٰ سطح پر معاشرتی اور ثقافتی فضا کی تخلیق کرتا ہے، جذباتی کیفیتوں اور خارجی تجربوں کی آمیزش میں فنکار کا وبھو ہی مدد کرتا ہے، فن میں تحرک اور ڈرامائی خصوصیات کو پیدا کرنے میں جذباتی کیفیتوں کی یہی سطح مددگار ہوتی ہے۔ اس کے دو واضح پہلو ہیں:

- ایک پہلو اس حقیقت یا سچائی کو جذبوں کا رنگ دیتا ہے جو موضوع بنتی ہے اسے الم بان (Alambana)) کہتے ہیں۔
- دوسرا پہلو اس فضا یا ماحول کو جذبوں کا رنگ دیتا ہے جو اس حقیقت یا سچائی کی پیش کش کے لیے ضروری ہے۔ اسے اودی پان (Uddipana) کہتے ہیں۔
- انو بھو (Anubhava) وہ ذہنی کیفیات ہیں جن سے عام حقیقت یا سچائی کی صورت تبدیل ہو جاتی ہے۔ خارجی تجربے کی صورت جذباتی رنگوں کی آمیزش سے تبدیل ہو جاتی ہے بدل جاتی ہے۔

ستھی بھو، سنچاری بھو، انو بھو۔ سب ذہنی کیفیتوں کی مختلف منزلیں ہیں، تخلیق کے عمل میں فنکار ان منزلوں سے گزرتا ہے۔ اعلیٰ اور بہتر ادبی اور فنی تنقید ان منزلوں کی نزاکتوں کے گہرے احساس کے ساتھ ہی کسی فنی تخلیق کے حسن کو دریافت کر سکتی ہے۔

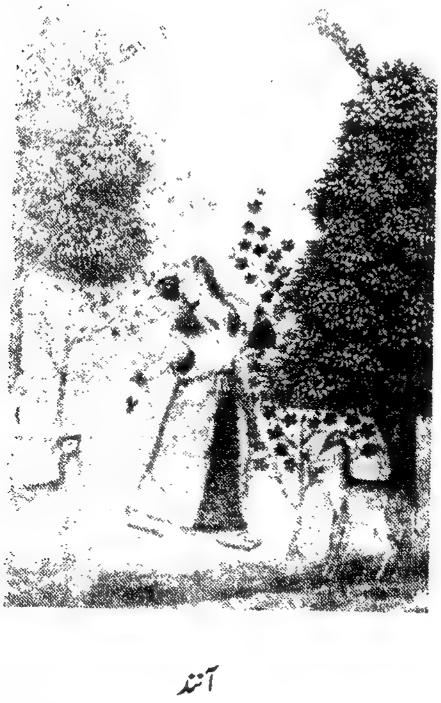
بعض قدیم اور اکثر جدید نقاد اس سلسلے میں متضاد رائے پیش کرتے رہے ہیں، کچھ لوگوں نے بھو، کو رس سے تعبیر کیا، کچھ ایسے ہیں جو سنچاری، یا ستھی بھو کو رس کہتے ہیں، حقیقت بر عکس ہے۔ یہ رس (Rasa) نہیں ہیں بلکہ ذہنی اور جذباتی کیفیتیں ہیں جو تخلیق کے لیے راغب کرتی ہیں، فنکار کو اس منزل پر لے جاتی ہیں جہاں فنکار خود رس پاتا ہے اور تخلیقی عمل کے بعد اپنی تخلیق سے دوسروں کو رس عطا کرتا ہے۔ بعض نقادوں نے انہیں فلسفے سے قریب کر دیا ہے اور جانے کتنی پیچیدگیاں پیدا کر دی ہیں۔ رس (Rasa) کو بھوؤں سے اوپر لے جا کر اسے جمالیاتی اصطلاح کی صورت بہت کم لوگوں نے دیکھا اور اس کا تجزیہ کیا ہے۔

- رس (Rasa) کو اس طرح سمجھنا بہتر ہے کہ یہ جلال و جمال کے عرفان کا جوہر ہے، جمالیاتی تجربوں کی فنی ترسیل کی خوشبو ہے، اور جمالیاتی انبساط یا آنند کا جادو ہے۔ اس کی بنیاد ذہنی اور جذباتی کیفیتیں ہیں جو سچائیوں اور حقیقتوں سے طلسمی پراسرار رشتہ قائم کرتی ہیں اور ماحول اور معاشرے کے تئیں بیدار کرتی ہیں۔

رسوں کو نام دینا مناسب نہیں ہے!!

رس کی معنویت فن اور اس کی جہتوں کے ساتھ پھیلتی ہے۔ تہہ دار اور گہری بنتی رہتی ہے۔ اس کی ہمہ گیری اور ایمائیت کا اندازہ کرنا مشکل اور دشوار ہے۔ جنھیں ہم اب تک "نورس" سمجھتے رہے ہیں انہیں وبھو (Vibhava) سے تعبیر کرنا چاہئے۔ نو وبھو جو رسوں کی تخلیق کے ذمہ دار ہیں، یہ ہیں:

- شرینگار وبھو   رقص، موسیقی، سریلی آوازیں، چاند، عشق، سیکس، آرائش وزیبائش۔



آنند
راگنی ٹوڈی (راجستھان۔ اٹھارویں صدی)
(پرنس آف ویلس میوزیم۔ بمبئی)

- اس وبھو کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس کی بنیاد سیکس (Sex) ہے۔ یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت جہاں رومانی اور جنسی موضوع کی جانب اکساتی ہے وہاں موضوعات کے تعلق سے اسی نوعیت کی فضا آفرینی میں بھی مددگار ہوتی ہے۔

ساہتیہ درپن، کے مصنف وشوناتھ کا خیال ہے کہ یہ جذباتی یا ذہنی کیفیت خود سیکس یا جنس کی مکمل فضا ہے۔

کاویہ پرکاش' کے مصنف ممٹ نے صرف اسی کو منفرد جانا ہے اور اسے رس سے تعبیر کیا ہے۔

بھوج نے بہت پہلے اسے بنیادی رس کہا تھا۔

عاشق اور محبوب کی گفتگو اور اس گفتگو کے ماحول میں اس کیفیت کی پہچان زیادہ ہوتی ہے۔ عشق و محبت کے جذبات کے دو پہلوؤں کی جانب بھی اس سلسلہ میں اشارہ ملتا ہے۔

- شرینگار وبھو، کی پہچان اس وقت بھی ہوتی ہے جب مرد اور عورت جنسی عمل میں مصروف ہوتے ہیں، مباشرت کرتے ہوئے دونوں جانے کہاں گم ہو جاتے ہیں انہیں محسوس ہوتا ہے جیسے دونوں ایک ہی وجود ہیں۔

اسے سم بھوگ (Sambhog) کہتے ہیں۔

- اور اس کی پہچان اس وقت ہوتی ہے جب عاشق اور محبوب کسی وجہ سے ایک دوسرے سے دور ہو جاتے ہیں ایک دوسرے کی یاد میں تڑپتے ہیں، اپنی خوبصورت یادوں میں کھو جاتے ہیں اور ساتھ ہی موجود سچائیوں کا احساس ہوتا ہے۔

اسے "وی پرلمبھ" کہتے ہیں۔

شرینگار وبھو میں غم اور مسرت دونوں کی کیفیتیں پیش ہوتی ہیں فنکار کے تخلیقی شعور پر اس بات کا انحصار ہے کہ وہ مسرت یا غم کی کیفیتوں سے خود کس سطح پر رس پا رہا ہے۔

اپنی تخلیق میں اس رس کے جوہر کو کس طرح شامل کر رہا ہے اور ترسیل میں رس کو کس طرح استعمال کر رہا ہے۔

یہ وبھو جب شدت سے متحرک ہوتا ہے تو پورا معاشرہ اس کے دائرے میں آجاتا ہے۔ اس کی گرفت میں آجاتا ہے۔

☆ہاسیہ وبھو (Hasya Vibhava)

دلچسپ اور مضحکہ خیز حرکتیں مضحکہ خیز آوازیں، لباس کی دلچسپ تراش خراش کے ساتھ پیکر! پیکروں اور ماحول کی مضحکہ خیز صورتیں ہنسنے والی باتیں، ہنسانے والی باتیں، مزاح وغیرہ۔

یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت مضحکہ خیز آوازوں، بولیوں، اداؤں، حرکتوں اور لباسوں کی جانب لے جاتی ہے اور موضوع کے مطابق فضا کی تشکیل میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ زندگی کے دکھ درد کو کم کرنے کی خواہش نے فنکاروں میں اس کیفیت کو ابھارا ہے۔ اس وبھو نے ہنسنے کے لمحے عطا کیے ہیں۔

اچھا فنکار اس ذہنی اور جذباتی کیفیت سے بھی اپنے تجربوں میں مختلف جہتیں پیدا کرتا ہے، اعلیٰ سطح سے رس عطا کرتا ہے۔

مزاحیہ کرداروں اور مضحکہ خیز پیکروں کی تشکیل کے پیچھے یہ وی بھو (Vibhav) موجود ہوتا ہے۔

المیہ کو مزاح کی صورت میں پیش کرنے کا اعلیٰ فن اسی کے تحرک کا کرشمہ ہے۔ اعلیٰ درجے کے کارٹون اسی وبھو کے دباؤ کا نتیجہ ہیں۔

کروناوبھو(Karuna Vibhava)

المیہ، غم کا اظہار، ارتھی اور چتا کے تجربے اور مناظر، ماتم کدوں کی تصویریں وغیرہ۔

یہ وبھو المناک تحریک کا محرک ہے۔ فنکار المیہ کے حسن کو پالیتا ہے تو وہ رس عطا کرتا ہے۔ تخلیقی عمل میں یہ وبھو ایک سے زیادہ المناک تجربوں سے آشنا کرتا ہے اور ان کے لیے فضا آفرینی میں معاون و مددگار رہتا ہے۔

موضوع یا حقیقت کی المناکی کا بہتر احساس و شعور ہی شوک(Shoka) یا غم ہے کہ جو گہرائیوں کی جانب لے جاتا ہے، ان کے تئیں بیدار کرتا ہے اور فنکار المیہ کے حسن کو رس کی صورت میں پیش کرتا ہے۔

حسرت، آرزو، تردد، تشویش وغیرہ کی جانے کتنی لہروں سے یہ وبھو آشنا کرتا ہے۔

پیکروں کے ساتھ پورا معاشرہ اس کے دائرے میں آجاتا ہے۔ دوسرے کئی وبھو سے اس کا رشتہ فنکار کے تجربوں میں گہرائی پیدا کرنے کا ضامن ہے۔

رَدّرو بھو(Roudra Vibhava)

غصہ دشمنوں سے انتقام یا دشمنوں کے حملوں کے مناظر، تلواروں اور تیروں سے حملوں کی تصویریں وغیرہ۔

یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت غصے کی لہروں کو پروان چڑھاتی ہے تاکہ فنکار ان سے پیکروں کی تشکیل کرے اور ان کے مطابق فن میں فضا آفرینی اور منظر کشی کرے۔

غصے کی جڑیں انسان کی جبلّت کی گہرائیوں میں ہیں۔ تخلیق میں اس جذباتی اور ذہنی کیفیت کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ڈراموں میں خصوصاً اس وبھو نے حیرت انگیز اور یادگار کرداروں کی تشکیل اور فضا نگاری میں مدد کی ہے۔ فنکار کی یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت متحرک ہو جاتی ہے۔

ہونٹ چبانے، ہاتھوں کے بار بار، پھیلانے، پاؤں پٹخنے، بھوؤں کو اوپر اٹھانے، تیوری چڑھانے، آنکھیں نکالنے، آنکھوں کو سرخ کرنے، چیخنے چلانے، کانپنے اور مغرورانہ احساس کو اجاگر کرنے میں اس نے حصہ لیا ہے۔

ویرو بھو(Vira Vibhava)

ہیرو کا عمل، شجاعت، جوانمردی اور بہادری کے مناظر، دھرم ویر، دھن ویر، دیاویر، یودھ ویر وغیرہ کے پیکر۔

یہ وبھو، انسان کی شجاعت، بہادری اور عظمت کے تئیں بیدار کرتا ہے اور ایسے موضوعات کی جانب فنکار کو مائل کرتا رہتا ہے۔ ان کے لیے واقعات اور فضا کی تشکیل میں معاون و مددگار ہوتا ہے۔ خودداری کا احساس، منطقی دلائل، قوت برداشت وغیرہ کا خاص احساس ملتا ہے۔

'دھرم ویر' دھن ویر اور یدھ ویر وغیرہ کی پیکر تراشی میں اس وبھو سے ہمیشہ مدد ملتی ہے۔

ذات کا احساس مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ہر عمل کی جذباتی سطح پر فنکار کی نظر اسی کیفیت کی وجہ سے رہتی ہے۔ دوسری کیفیتوں کی لہریں بھی شامل رہتی ہیں جن سے یہ کیفیت زیادہ بامعنی بن جاتی ہے۔

بھیانک وبھو (Bhayanaka Bibhava)

خوف اور تحیر کے جذبات اور تاثرات کے نقوش اور حاشیے۔

یہ 'وبھو' خوف اور حیرت کی جبلت سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ اس ذہنی اور جذباتی کیفیت کی وجہ سے فنکار خوف اور حیرت کے جذبات کو شدت سے ابھارتا ہے۔ ایسے تجربوں کو پسند کرتا ہے جن میں پراسرار کیفیتیں ہوتی ہیں۔ ڈراؤنے مناظر اور پراسرار پیکروں کی تشکیل میں یہ کیفیت مدد کرتی ہے۔ خوف اور اسرار کا تجربہ قارئین یا سامعین سے بہت جلد رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ ممکن ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہو کہ ایک یا ایک سے زیادہ مرکزوں پر ذہن جم کر رہ جاتا ہے۔

خوف اور اسرار کے تجربوں سے 'رس' پانا اور 'رس دینا' دونوں بڑا مشکل کام ہے۔ یہ وبھو بڑا غیر معمولی ہے۔

بتھس وبھو (Bibhatsa Vibhva)

نفرتوں سے بھرپور مناظر، خون اور بدبو کے تاثرات وغیرہ۔

محبت اور نفرت کی کشمکش کے تئیں بیداری میں یہ وبھو نمایاں حصہ لیتا ہے۔ یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت اسی وقت متحرک ہوتی ہے جب فنکار نفرت کے تجربوں کا انتخاب کرتا ہے۔ انتخاب کے بعد مناظر کی مناسب ترتیب میں بھی اس وبھو کا عمل دخل رہتا ہے، ایسے عناصر جو کسی شخص کو محبتوں سے محروم اور نفرتوں سے قریب کرنے میں فنکاروں کی توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔

شکست، ناکامی، جذباتی تناؤ، احساس کمتری، الجھن، پریشانی، اندیشہ اور وسوسہ، یہ سب ایسے جذبے کے ابھار سے قریب رہتے ہیں چہروں سے بھی یہ وبھو بہت حد تک آشنا کرتا ہے، تاثرات کو پہچاننے میں مدد کرتا ہے۔

ادبھت وبھو (Adbhuta vibhava)

حیرت انگیز مناظر اور حیرت انگیز تجربے وغیرہ۔

کچھ جاننے کی خواہش اس ذہنی اور جذباتی کیفیت کو ابھارتی ہے۔ ایسے تجربے جو حیرت انگیز ہوتے ہیں فنکار کی نگاہوں میں بہت جلد کھپ جاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وبھو شدت سے ابھرتا ہے اور فنکاروں کے احساس و شعور کے لیے مددگار ثابت ہوتا ہے۔ انجانے تجربوں کی جانب لے جانے کا محرک بھی یہی وبھو ہے۔ پراسراریت اس کی روح بن جاتی ہے۔ حیرت انگیز واقعات و کردار اور مناظر دیکھ کر آنکھوں میں آنسو چھلک آتے ہیں، جسم میں ہلکی سی کپکپی آجاتی ہے۔ ساتھ ہی مسرت آمیز لہروں سے آشنا ہوتی ہے۔

فنکار اس ذہنی کیفیت سے پیکر تراشی اور منظر کشی میں اعلیٰ سطحوں پر پہنچ جاتا ہے۔

شانت وبھو (Shanta Vibhava)

امن، شانتی، سکون، وغیرہ کے تاثرات اور خاکے۔

یہ بھی ایک خاص ذہنی اور جذباتی کیفیت ہے۔ ذات تمام تر توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ تنہائی کا احساس بھی اسی کیفیت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس وبھو نے اعلیٰ ترین مجسموں کی تخلیق میں بڑی مدد کی ہے۔ فنکاروں کے رویے کو تمام عناصر سے علاحدہ کر کے صرف ذات سے وابستہ

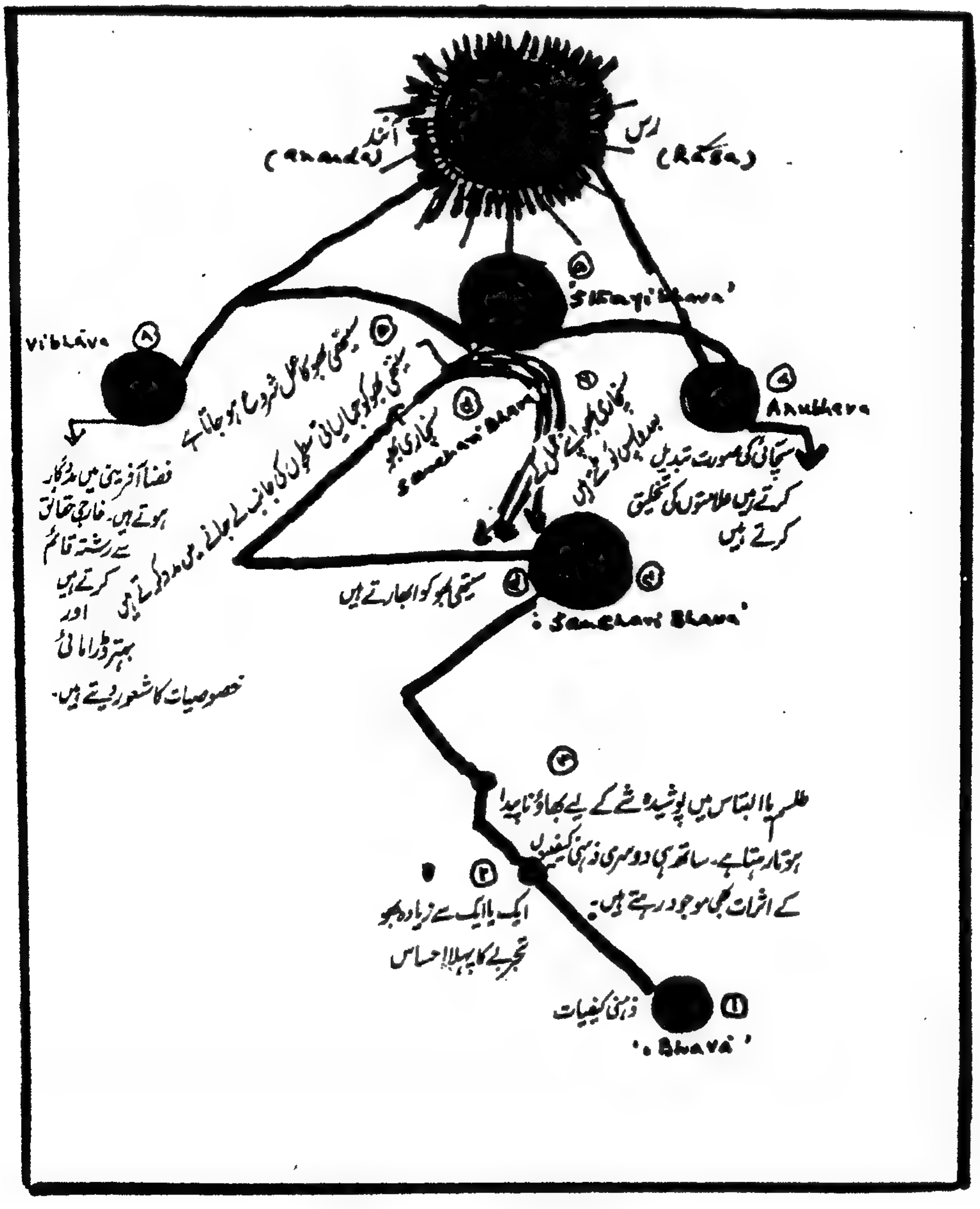
کر دینے کی یہ کیفیت بڑی غیر معمولی ہے۔

فن مجسمہ سازی کے علاوہ ڈراما اور شاعری نے بھی اس ذہنی اور جذباتی کیفیت کی اعلیٰ ترین سطح کو قبول کیا ہے۔

اس کے تحرک سے جو قیمتی فنی تجربے سامنے آئے ہیں ان سے منفرد 'رس' حاصل ہوتا رہا ہے۔ شانت وبھو کا رشتہ کائنات کے جلال و جمال سے انتہائی گہرا اور بامعنی ہے۔ ذات میں ساری کائنات کھینچ لینے سے کا فنکارانہ عمل اسی کے تحرک کا نتیجہ ہے۔

غور فرمایئے تو محسوس ہوگا کہ 'ستھائی بھو' کے تیز عمل سے "وبھو" متاثر ہوتا ہے اور اس کا تحرک فضا آفرینی میں مدد کرتا ہے۔ خارجہ حقائق سے جذباتی رشتہ قائم کرتا ہے اور بہتر ڈرامائی خصوصیات کا شعور دیتا ہے۔

ان باتوں کے پیش نظر مندرجہ ذیل خاکہ تخلیق کے طلسم اور پراسرار تخلیقی عمل کو سمجھنے میں مدد کر سکتا ہے۔:



آنند
(Ananda)
رس
(Rasa)
Sthayi Bhava'
Vibhava
Anubhava
ستھائی بھو کا عمل شروع ہو جاتا ہے
ستھائی بھو کو جمالیاتی تسکین کی جانب لے جانے میں مدد کرتے ہیں
سنچاری بھو
Sanchari Bhava
سنچاری بھو [illegible]
سچائی کی صورت تبدیل کرتے ہیں علامتوں کی تخلیق کرتے ہیں
فضا آفرینی میں مددگار ہوتے ہیں۔ خارجی حقائق سے رشتہ قائم کرتے ہیں اور بہتر ڈرامائی خصوصیات کا شعور دیتے ہیں۔
ستھائی بھو کو ابھارتے ہیں
Sanchari Bhava'
③
طلسم یا التباس میں پوشیدہ شے کے لیے بھاؤ ناپید ہوتا رہتا ہے۔ ساتھ ہی دوسری ذہنی کیفیتوں کے اثرات بھی موجود رہتے ہیں۔
②
ایک یا ایک سے زیادہ بھو
تجربے کا پہلا احساس
①
ذہنی کیفیات
'Bhava'

تخلیق کا طلسم اور پراسرار تخلیقی عمل

’رس‘ (Rasa) کے تعلق سے کئی سوچنے والوں کی نظر صرف سامع یا قاری پر رہی ہے، صرف اس بات پر رہی ہے کہ سامع یا قاری ’رس‘ کس طرح پاتے ہیں، ان کی اپنی جذباتی اور ذہنی سطح کی کیفیت کیا ہوتی ہے۔ رس پانے سے قبل ان کا عام رویہ کیا ہوتا ہے اور رس پانے کے بعد ان کی جذباتی سطح کس طرح متاثر ہوتی ہے۔

یہ باتیں بھی بہت اہم ہیں اس سلسلے میں بعض معنی خیز خیالات بھی سامنے آئے ہیں لیکن ’رس‘ کے تعلق سے صرف سامع یا قاری کی جذباتی یا ذہنی سطح توجہ طلب نہیں ہے۔ ’رس‘ کے معاملے میں تجربہ، فنکار، تخلیق اور اس تخلیق سے آنند پانے والوں کو ایک ساتھ دیکھنا چاہیے۔

- وہ تجربہ جو کسی تخلیق کا محرک بنتا ہے اس میں بھی رس ہوتا ہے یا اس میں اتنی گنجائش ہوتی ہے کہ ایک یا ایک سے زیادہ رسوں کو فنکار پیدا کرے۔ اس تجربے کے رس کو جلوہ بنادے۔
- اس طرح فنکار بھی پورے تخلیقی عمل میں اس تجربے کو تخلیقی صورت عطا کرتے ہوئے رس پاتا رہتا ہے، فضا آفرینی، علامت سازی اور تمثیل، استعارہ اور امیج یا پیکر تراشی میں فنکار کی تخلیقی صلاحیتوں سے رس پھیلتا ہے۔
- جب تخلیق ہو جاتی ہے تو وہ تخلیق ایک یا ایک سے زیادہ رسوں کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔
- اور سامع یا قاری بھی جو اپنی بہتر اور اعلیٰ ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کے ساتھ تخلیق سے رشتہ قائم کرتے ہیں رس پاتے ہیں اور اس سے انہیں جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ جمالیاتی انبساط یا آنند پانا اس بات کی دلیل ہے کہ ان کی جذباتی سطح جو ’رس‘ کا غیر شعوری احساس رکھتی ہے رس پاکر خود اپنی تکمیل کا شعور حاصل کر چکی ہے۔
- اشاروں، حرکتوں اور لفظوں سے ’رس‘ کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ ہیجانی کیفیات، خاموشی اور سکون مختلف رس عطا کرتے رہتے ہیں۔
- تخلیقی فن کے ردّ عمل سے اس بات کی پہچان ہو جاتی ہے کہ رس موجود ہے، قاری یا سامع کا بہتر ذوق ہی رس پا سکتا ہے، ردّ عمل بہتر ذوق ہی کا نتیجہ ہوتا ہے۔
- جذبے کی خوشبو اور لذت کو پانا ’رس‘ کو پالینا ہے۔
- ایک وبھو کے ساتھ دوسرا وبھو بھی شامل ہوتا ہے / ہو سکتا ہے۔ لہٰذا کبھی کسی میں دو مختلف وبھو دو مختلف ’’رس‘ بھی عطا کر سکتے ہیں، کبھی دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک ’رس‘ دے سکتے ہیں۔
- ’رس‘ شخصیت اور تخلیق کا جوہر ہے، ان کی خوشبو ہے۔ ان کی لذت اور ان کا ذائقہ ہے۔ ان کا جمالیاتی تاثر ہے جو مسرت سرمدی عطا کرتا ہے۔

یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ہندوستانی جمالیات میں اعلیٰ ترین اور افضل ترین تخلیقی اور فنی تجربوں کی سطح ’نروان‘ کی سطح ہے۔ فنکار تخلیقی عمل میں برہما یا شیو بن جاتا ہے اور سامع یا قاری جو ’رس‘ پاتے ہیں ان میں وہی ’آنند‘ ہوتا ہے جو برہما یا شیو یا نروان کی اعلیٰ سطح پر پہنچے ہوئے فن کار کا آنند ہوتا ہے۔ سامع یا قاری جو ’رس‘ پاتے ہیں ان کے پیش نظر یہ بات غور طلب بن جاتی ہے کہ ’رس‘ کے آنند کا تعلق اس کی ذات سے ہے یا نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ آنند آفاقی اور کائناتی ہے۔ سامع یا قاری فنکار کی اعلیٰ ترین تخلیق کے کائناتی آہنگ سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ جس ہمہ گیر جمالیاتی دائرے یا چکر کا تجربہ فنکار حاصل کرتا ہے انہیں اس میں صرف شامل ہی نہیں کرتا بلکہ انہیں اس کا حصہ بھی بنا دیتا ہے۔

● بھٹ نائک(Bhattanayak)(نویں صدی عیسوی) نے شاعری کے فن کے پیش نظر ’رس‘ کے متعلق اظہار خیال کیا ہے۔ دوسرے فنون کے پیش نظر بھی ان کے خیالات غور طلب ہیں۔

بھٹ نائک کے نظریے کو بھگتی واد (Bhuktivada) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ان کا یہ خیال توجہ طلب ہے کہ ’رس‘ کسی جانے پہچانے عنصر یا حقیقت کا نام نہیں ہے یہ وہ مسرت آگیں سیال کیفیت ہے جو پوری تخلیق میں جاری و ساری ہے اور ساتھ ہی اس آخری منزل کا روشن اور مسرت آمیز تجربہ ہے جو پرم آتما(Pramatma) سے رشتہ قائم کر دیتا ہے۔

بھٹ نائک پہلے ہندوستانی ناقد ہیں جنہوں نے جمالیاتی تاثریت(Aesthetic Expressionism) کو سمجھایا ہے۔ ابھنو گپت کے تصور ”ویان جان واد“(Vyanjana Vada)(تاثریت کا تصور) سے ان کا تصور قریب نظر آتا ہے۔ لیکن رس کو جمالیاتی تاثریت کی ہمہ گیر کیفیتوں کے ساتھ سمجھنے اور سمجھانے کی یہ اپنی نوعیت کی پہلی کامیاب کوشش ہے۔ اس تصور کے ساتھ فنی اور ادبی تنقید کا معیار بلند ہو جاتا ہے۔ سانکھیہ ما بعد الطبیعات نے انہیں متاثر کیا تھا لہذا پرش اور پراکرتی کو حواس خمسہ کی سب سے بڑی نعمت تصور کرتے ہوئے انہوں نے ایک ہمہ گیر جمالیاتی تاثریت کا تصور پیش کیا۔ اس تصور سے ’رس‘(Rasa) کی معنویت بھی پھیلی۔

بھٹ نائک کا خیال ہے کہ تخلیقی فنکار اپنے تجربے کو گہرا اور تہہ دار بناتا ہے لہذا جانے کتنے تاثرات ابھر آتے ہیں، فنی تجربے کے جمالیاتی تاثراتی پہلو سامنے آجاتے ہیں ہر تاثر ’رس‘ سے سرشار ہوتا ہے۔ ہر تاثراتی پہلو میں ’رس‘ کی سیال کیفیت ہوتی ہے۔ فنی تجربے کے تحرک سے قاری یا سامع کے تاثرات پھیلتے ہیں اور ایک یا ایک سے زیادہ تاثرات یا تاثراتی پہلوؤں سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس طرح ’رسوں کی سیال کیفیت قاری یا سامع کے تاثرات میں پھیلنے لگتی ہے۔ تاثرات اور تاثرات کے رشتے ہی سے فنکار کا تجربہ قاری یا سامع کا تجربہ بنتا ہے تاثراتی لہروں کی وجہ سے یہ سمجھنا مشکل ہوتا ہے کہ فنکار کا بنیادی تجربہ کیا تھا اور اسے سمجھنے کی ضرورت بھی نہیں۔ وہ جمالیاتی تاثرات ہی اہم ہیں جو تجربوں کا رس عطا کرتے ہیں اور تجربوں کے ایک سے زیادہ آہنگ کا عرفان عطا کر کے ذہن و شعور کو تخلیق میں جذب کر دیتے ہیں بھٹ نائک کے بھگتی واد میں اس بھوکتو،(Bhavakatva) کی بڑی اہمیت ہے۔

بھٹ نائک نے تمام بھاؤں(Bhavas) کو اہمیت دیتے ہوئے یہ کہا ہے کہ بھو کے دو مفاہیم کو ہمیشہ ذہن میں رکھنا چاہئے۔

(1) جذباتی کیفیت کسی خیال یا تجربے کا احساس دیتی ہے۔

اور

(2) اس خیال یا تجربے کی صورت پذیری کے عمل میں اپنی شدت اور تیزی کا اظہار کرتی ہے۔

’رس‘(Rasa) وہ خوشبو ہے جو بھو کے پورے عمل میں ہوتی ہے اور تخلیق کے بعد جمالیاتی علامت یا پیکر کی معطر روح بن جاتی ہے۔ بھو(Bhava) کے مفہوم کو سمجھاتے ہوئے بلاشبہ انہیں بھو، وبھو، انو بھو، سنچاری بھو اور سیتھی بھو سب کا بخوبی احساس تھا۔

بھٹ نائک نے رسوں کے سلسلے میں دو اور اہم باتوں کی جانب اشارہ کیا ہے۔

(1) ابھی دھ (Abhidha) سے مراد وہ علامتیں، استعارے اور جمالیاتی پیکر ہیں جو تخلیقی صورتوں میں جمالیاتی احساس کے ساتھ رسوں کی سیال کیفیت لیے ہوئے قاری یا سامع کے قریب آتے ہیں۔

(2) بھوو کتو (Bhavakatva) سے مراد وہ تصورات ہیں جو قارئین یا سامعین کے ذہن میں ان علامتوں، استعاروں اور جمالیاتی پیکروں سے بنتے ہیں تاثرات میں ان دونوں ذہنی، جذباتی اور جمالیاتی رشتہ پیدا کرتے ہیں اور علامتوں، استعاروں اور جمالیاتی پیکروں کی جانے کتنی جہتیں تصورات کی صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔ ان تصورات کا محرک ابھی دھ اور بھود کتو کے تاثرات اور ان تاثرات کے آہنگ میں اس جمالیاتی آمیزش کے بعد سامع یا قاری کا ذہن "بھوج کتو" کی منزل پر آجاتا ہے، سرور و انبساط حاصل کرنے اور 'رس' اور 'آنند' پانے کی یہ آخری جمالیاتی منزل ہے۔ وہ تخلیق کیا ہوئی کہ جس سے بصیرت حاصل نہ ہو اور جس سے انبساط کُلّی کا ابلاغ نہ ہو۔

● **بھٹ لولٹ**(Bhatta Lollata)(نویں صدی۔ کشمیر کے حکمراں راجہ جیہ پڑ کا ہم عصر 779ء۔813ء) نے رس کو بنیادی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کی وحدت سے تعبیر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ وحدت جذباتی فضا کی فنکارانہ تنظیم اور تشکیل، حسی نقالی کے تخلیقی عمل اور تیزی سے گزرتے ہوئے برق پا تاثرات سے جنم لیتی ہے۔ وہ جذباتی اور ذہنی کیفیت جو 'رس' سے سرشار ہو کر 'رس' دیتی ہے اپنی نشاط انگیز خیال آفرینی سے پہچانی جاتی ہے اور اپنی فطرت میں ہیجانی ہوتی ہے۔

بھٹ لولٹ نے ڈراموں کی جمالیات کے پیش نظر رس کو پہچاننے اور اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے بنیادی خیالات کو تمام فنون کے پیش نظر دیکھا جائے تو مایوسی نہیں ہوتی۔ ان کے مندرجہ ذیل خیالات توجہ طلب ہیں۔

- 'رس' ان حقیقی کرداروں میں ہوتا ہے جنہیں اداکار اسٹیج پر پیش کرتے ہیں لہذا جب وہ پیش ہوتے ہیں تو ان شخصیتوں کا رس حاصل ہوتا ہے۔
- ڈراما دیکھنے والے یہ محسوس کرتے ہیں کہ اسٹیج پر اداکاری کرنے والے حقیقی کردار ہیں۔ یہ جذباتی رشتہ 'رس' دیتا رہتا ہے۔
- ڈراما دیکھنے والوں کا شعور جب شخصیتوں اور ان کے عمل اور رد عمل سے وابستہ ہو جاتا ہے تو وہ انہیں اپنی ذہنی تصویروں کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں اور جب مطابقت کا احساس ہوتا ہے تو انہیں جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ اس طرح رس اپنا کام کر جاتا ہے۔
- کرداروں سے جب ذہنی اور جذباتی وابستگی پختہ ہو جاتی ہے تو 'رس' ملتا ہے اور ایسا نہیں ہوتا تو ڈراما دیکھنے والا صرف سیتھی بھو (Sathayi Bhava) ہی تک رہتا ہے۔
- کردار جو اساطیری، نیم تاریخی یا تاریخی یا جانے پہچانے محبوب رومانی کرداروں کو پیش کرتے ہیں ان کی شخصیتوں میں جذب ہو کر انہیں خود رس ملنے لگتا ہے اور وہ خود جمالیاتی انبساط حاصل کرتے ہیں۔

● ابھینو گپت (Abhinavagupta) (کشمیر، دسویں صدی عیسوی) ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شاعر تھے، ناقد تھے، ایک گہرا فلسفیانہ ذہن رکھتے تھے۔ ہندوستان کے رشی منیوں کی اعلیٰ روایات سے روشنی حاصل کی تھی۔ کشمیر کے خوبصورت ماحول نے ان کے ذوق فن کی آب یاری میں نمایاں حصہ لیا تھا۔ بھرت کے ناٹیہ شاستر کو اپنی تنقید، تشریح اور تبصرہ کا موضوع بنایا اور بنیادی خیالات کی تشریحیں کیں۔ ابھینو بھارتی (Abhinava Bharati) 'ناٹیہ شاستر' کی پہلی عمدہ شرح تصور کی جاتی ہے۔ ابھی نو بھارتی کی وجہ سے ابھینو گپت کا نام ہمیشہ روشن رہے گا۔

کشمیری شوازم پر ان کا کارنامہ "تانترلوک (Tantraloka) ایک ناقابل فراموش تصنیف ہے ان کی درویشانہ فکر و نظر کی بہتر پہچان ان کی نظم "پرامارتھ سار" سے ہوتی ہے۔ انہوں نے سوم نند (Somanand) کی معروف تصنیف "پراتیہ بھیجان (Pratya Bhijan) کی شرح "ایشور پرتیہ بھگیا" (Ishvara pratya Bhigya) بھی لکھی۔

اس میں ایک فلسفی ناقد کا ذہن ملتا ہے۔ اسی طرح آنند وردھن (Anand Vardhana) (کشمیر۔ نویں صدی عیسوی) کی مشہور تصنیف "دھونیالوک ورت (Dhavanya Loka Virta) کے نام سے لکھی۔ ہندوستانی جمالیات کے ان گنت پہلو روشن کیے، ان کی ناقدانہ بصیرت اس تشریح کے بعد ایک مثال، ایک نمونہ بن گئی۔ آنند وردھن نے رسوں کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا تھا ابھینو گپت نے ان کی تشریحیں کیں۔ ساتھ ہی دھونی (Dhvani) کے تصور کی وضاحت کی۔ آنند وردھن کے خیالات سے بے حد متاثر ہوئے۔ 'رس' اور 'دھونی' کے تصورات کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ آنند وردھن سے بہت قریب ہیں۔ 'دھونی' کی تشریح و وضاحت اتنی دلکش تھی کہ ان کی تشریح آنند وردھن کے بنیادی خیالات و تصورات سے زیادہ مقبول بن گئی۔ ابھینو گپت، بھگوت گیتا سے بھی متاثر تھے، بھگوت پر اظہار خیال کیا ہے اور بلاشبہ اپنے بنیادی تصورات کے لیے اس سے بھی روشنی حاصل کی ہے۔ معروف ناقد اور شاعر ممت آچاریہ (Mammat Acharya گیارہویں صدی) کاویہ پرکاش کے مصنف کہ جس کی 70 شرحیں لکھی گئیں۔ ان کے محبوب شاگرد تھے جن کی کم و بیش 42 تصانیف ہیں۔

ابھینو گپت نے ونجن واد (Vyanjanavad) کے تصور کو پیش کر کے ادبی اور فنی تنقید کا معیار بلند کر دیا۔ وہ ہندوستانی ادبی تنقید اور جمالیات میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ عرض کر چکا ہوں کہ بھرت کے رس کے تصور کے اولین تبصرہ نگاروں میں ان کا نام پیش پیش ہے۔ تبصرہ و تشریح کرتے ہوئے انہوں نے بعض نئی جہتوں کی طرف اشارے کیے ہیں۔

بھٹ نائک سے کئی مقامات پر اختلاف کیا ہے۔ ونجن ورتی، (Vyanjana Vritti) بھٹ نائک سے آگے جمالیاتی تجربوں اور کیفیتوں کا احساس عطا کرتی ہے۔

ابھینو گپت نے ویدانت کا مطالعہ کیا تھا، ان کی جمالیاتی فکر و نظر کی بنیاد بھی ویدانت ہے۔ اسی کی وجہ سے ان کی ادبی اور فنی تنقید میں جمالیات کا ایک بڑا ہمہ گیر نظام ملتا ہے۔

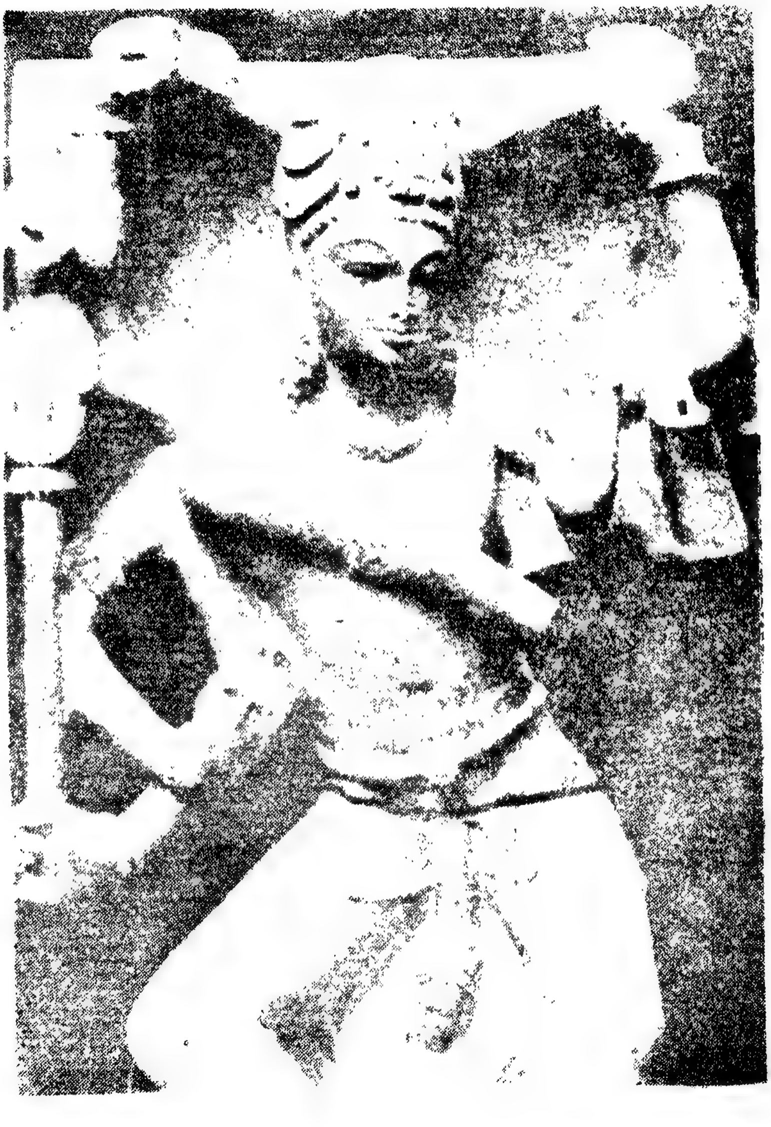
انہوں نے بتایا کہ انسان کا دل مسرت اور غم کے جذبوں سے بھرا ہوتا ہے مسرتوں اور غموں کا عمل اس کے احساسات یا ذہنی او، جذباتی کیفیتوں کو ابھارتا رہتا ہے۔ مسرت اور غم کے جذبے مستقل ہیں، انہیں انہوں نے سیتھی بھو (Sthayi Bhavas) سے تعبیر کیا ہے۔

ابھنو گپت کا خیال ہے کہ یہ جذبات موروثی اور لاشعوری ہیں، فطری ہیں اور اکثر ماحول اور معاشرے کے حالات سے بھی یہ جذبات اپنے عمل میں زیادہ شدت کے ساتھ مصروف رہتے ہیں اور باطنی اور ذہنی طور پر ان کا رد عمل جاری رہتا ہے۔ انہوں نے پہلی بار لاشعور کی کیفیات کی جانب اپنے خاص انداز سے اشارہ کیا ہے۔ وبھو (Vibhava) انو بھو (Anubhava) اور سنچاری (Sanchari) یہ تینوں ذہنی اور جذباتی کیفیتیں فنکار کو متحرک کرتی ہیں اور وہ اپنے سیتھی بھو کو بڑی شدت سے ابھارتا ہے شعری تجربے بنیادی جذبوں کو "سیتھی بھو" کے تحریک کے ساتھ لفظوں اور علامتوں کو پیش کرتے ہیں، کاویہ (شاعری) اور ناٹیہ اور ناٹک میں فنکار جن جملوں سے قارئین یا سامعین کے بنیادی جذبوں کو متحرک کرتا ہے وہ جملے فنکار کی جذباتی کیفیتوں کے ساتھ رس عطا کرتے ہیں۔ جذبات سے سرشار الفاظ اور جملے سامعین و قارئین کو خود ان کے اپنے جذبات کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ ’رس‘ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ ذاتی جذبوں کے تئیں بیداری پیدا کر کے انہیں انفرادی یا ذاتی سطح سے بلند کر دیتا ہے اور تجربوں اور جذبوں کا رنگ ایک جیسا ہوتا ہے، ذہن جو انبساط پاتا ہے اس کی وجہ یہی مخصوص ذہنی کیفیت ہے جو انفرادی سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ ’رس‘ فنکار کے اسی تخلیقی عمل میں ہے، دوسروں کے تجربوں کی صورتیں تبدیل ہو جاتی ہیں تو مسرت حاصل ہوتی ہے اور یہ مسرت یا جمالیاتی آسودگی ’رس‘ کا نتیجہ ہے۔

ابھنو گپت نے کہا ہے کہ ’بھو، وبھو اور انو بھو وغیرہ کا عمل عارضی ہوتا ہے صرف سیتھی بھو، مستقل ہے۔ یہ بھو فنکار کے باطن میں سویا ہوا ہوتا ہے اور تہذیبی، معاشرتی یا تمدنی حالات کے دباؤ سے جاگتا ہے، یہی وہ مقام ہے جہاں ابھنو گپت فنکار کے لاشعور کی جانب معنی خیز اشارہ کرتے ہیں۔ برہما کی نیند اور جاگرتی دونوں نے ان کے اس تحرک میں نمایاں حصہ لیا ہے۔

ابھنو گپت نے جمالیاتی تاثریت کا احساس شدت سے دلایا ہے۔ بھٹ ناٹک کی جمالیاتی تاثریت سے قریب تر ہوتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ جب "وینجن ورتی" یا فنکار کے جمالیاتی تجربوں کی خوبصورت تاثریت سے اپنے بنیادی جذبات کے تئیں ایسی جمالیاتی بیداری پیدا ہو جاتی ہے کہ جذبات ذاتی یا انفرادی سطح سے بلند ہو جاتے ہیں۔ قطرے سمندر میں مل جاتے ہیں اور ’رس‘ کی سیال کیفیت تاثریت میں شامل ہو کر جمالیاتی مسرت دیتی ہے۔ تخلیقی آرٹ کا معاملہ فلسفے کا نہیں بلکہ جمالیات کا ہے اور ہمیں جمالیاتی تاثراتی رشتوں کو بنیادی رشتوں سے تعبیر کرنا چاہئے۔

حقیقت یہ ہے کہ "بھوؤں، ’رس‘ اور ’جمالیاتی انبساط‘ کے پیش نظر بھٹ ناٹک اور ابھنو گپت دونوں کے خیالات توجہ طلب ہیں۔ ان دونوں نے اپنے اپنے طور پر جمالیات کی اہمیت کو سمجھا ہے اور پراسرار تخلیقی عمل اور ’رس‘ کی سیال، کیفیت پر اظہار خیال کیا ہے۔ تخلیقی آرٹ کے تجربوں کو سمجھنے میں یقیناً دونوں کے خیالات سے یکساں مدد ملتی ہے۔

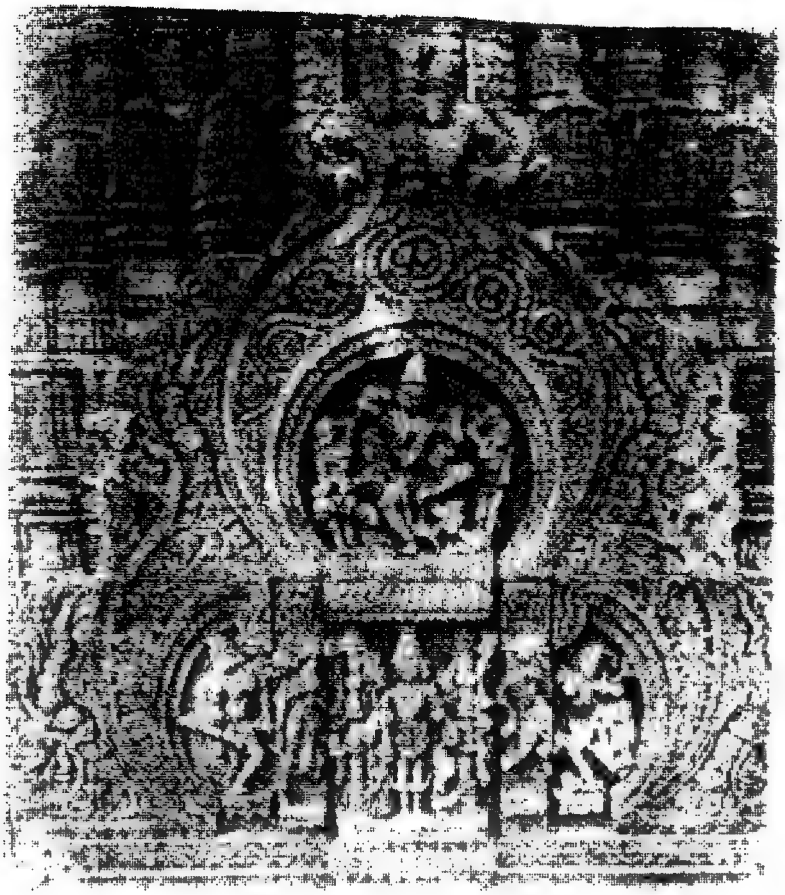


علامتی جمالیاتی رجحان کی ایک مثال
’نٹ راج‘ (اجین آٹھویں صدی)

- ہندوستان کے آچاریوں نے اس موضوع پر مختلف انداز سے سوچا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر بھی نظر گئی ہے:

- اسٹیج پر تاریخی، اساطیری، نیم تاریخی یا محبوب رومانی پیکر نقل نہیں ہوتے، ہو بہو نقالی سے تخلیق، تخلیقی نہیں رہتی، لہذا سامعین یا قارئین کو 'رس' عطا کرنے کے لیے تخلیقی نقالی پر غور کرنا چاہیۓ۔
- تصویر کشی اور نقالی کی جانب سے ذہن کو ہٹا کر حسی جمالیاتی نقالی کی جانب لے جانا چاہیے اور یہ عمل ایسا ہو کہ جمالیاتی تاثرات پیدا ہوں۔ اس لیے کہ ان ہی سے 'رس' اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔
- سامعین جانتے ہیں کہ اداکار وہ حقیقی کردار نہیں ہیں جنہیں پیش کیا جارہا ہے۔ اداکار، اداکار ہے لہذا اس نزاکت کے پیش نظر ڈرامانگار اور اداکار دونوں کے لیے احتیاط ضروری ہے، فنکار کا بنیادی مقصد تو یہ ہوتا ہے کہ حقیقی کرداروں کی شخصیتوں کے جلوؤں سے سامعین کے ذہنوں میں نئی تازگی پیدا ہو۔ ان کے سوئے ہوئے خوابیدہ جذبے بیدار ہوں۔ فراموش واقعات لاشعور سے شعور میں آجائیں۔ یہ عمل تو حسن سے باطنی رشتہ قائم ہونے کا عمل ہے۔
- کرداروں کو چاہیئے کہ وہ اسٹیج پر حقیقی کرداروں کی جمالیاتی شناخت کے تاثرات عطا کریں۔ اسی عمل میں 'رس' ہے جو سامعین تک پہنچتا ہے۔
- حقیقی کرداروں سے اداکاری کا ذہنی رشتہ گہرے التباس میں قائم ہوتا ہے لہذا اس التباس کے جلوے بھی اہمیت رکھتے ہیں۔
- رویہ، احساس اور جذبہ تینوں 'رس' کے معاملے میں اہم رول ادا کرتے ہیں، رویہ ہی احساس اور جذبے کو ابھارتا ہے لہذا فن کار کو سامعین یا ناظرین یا قارئین کے رویہ کو بھی سمجھنا چاہیۓ۔
- فنکار خود ایک بڑا خالق ہے۔ برہما کی تخلیق میں مسرتیں بھی ہیں اور المناک تجربے بھی۔ ہمدردی کا جذبہ بھی ہے اور نفرت اور غصے کی لہریں بھی ہیں، محبت اور نفرت کی کشمکش اور غریب اور امیر طبقے بھی ہیں فنکار جو دنیا خلق کرتا ہے وہاں یہ سب باتیں تو ہیں دیکھنا تو یہ ہے کہ وہ کس طرح انہیں جمالیاتی تجربوں کی صورتیں عطا کر دیتا ہے اور پھر ان سے کس سطح پر جمالیاتی مسرتیں دیتا ہے۔ رس عطا کر کے حسن کی ہر صورت کا احساس دیتا ہے۔

ابھینو گپت کے گرو شری سنکک (کشمیر کے حکمراں اجیت پڈ کا ہم عصر (816ء) نے رس کو محض موہوم احساس سے تعبیر کیا تھا۔ ڈراما دیکھنے والا اپنے طور پر رس کو سمجھ لیتا ہے۔ اسے حاصل نہیں کرتا اور نہ اس سے لذّت لیتا ہے ہوتا یہ ہے کہ اداکار اپنے الفاظ اور آواز اور اپنے عمل و ردِ عمل سے ناظرین کو متاثر کرتا ہے اور ناظرین کا احساس کسی نہ کسی اہم جذبے یا خیال سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح ناظر اپنے احساس کے ساتھ 'رس' کو سمجھتا ہے۔ کسی نہ کسی حقیقت یا سچائی کو پہچان لیتا ہے۔ اس سے لذت یا جمالیاتی انبساط حاصل نہیں کرتا۔ تخلیقی آرٹ سے ''رس'' پیدا نہیں ہوتا۔ فنکار کی حقیقت پسندی کا احساس ناظر کی حقیقت پسند ذہنیت سے رشتہ قائم کر لے تو ایک سچائی کا احساس ہوتا ہے۔ 'رس' کو سمجھ لینا اور اسے پانا اور لذّت حاصل کرنا شری سنکک (Srisnkuk) کے نزدیک دو مختلف باتیں ہیں دوسری بات تو محض وہم ہے۔



شیو کا کائناتی آفاقی رقص
آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی ایک مثال،
باطن اور ماورائے ادراک کے آہنگ کی اکائی!
(اوریشو مندر)

شری سنلک "نیائے درشن" کے کٹر پیرو تھے نیائے درشن (Aksapeda System) نے حقیقت کے سچے علم اور صحیح اور درست فکر و نظ پر زور دیا ہے۔ منطقی فکر پر اصرار کیا ہے۔ نیائے ودیا (Nyayavidya) اور ترک شاستر (Tarka Shastra) وغیرہ استدلال و منطق کے علوم ہیں۔ ہمیں اس کا علم ہے کہ گوتم رشی کے نیائے ستر (Nyaya sutra) اور اس کے پانچ ادھیائے نے بہار اور بنگال میں ایک فکری انقلاب پیدا کر دیا۔ منطقی دلائل کے تعلق سے جانے کتنے سوالات ابھرے اور جانے کتنے اختلافات ہوتے رہے۔ قدیم نیائے درشن (Pracinanyay) کی بنیاد گوتم رشی کے خیالات پر قائم تھی کہ دنیا ئے درشن کا ایک نیا دبستان قائم ہو گیا۔ نیائے درشن کو ہم چار حصوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔

- نظریہ علم و دانش
- نظریہ مادی نظام زندگی
- نظریہ ذات اور ذات کی آزادی
- نظریہ خالق کائنات

لفظ آواز اور جملوں کے متعلق بھی نیائے درشن کا تصور مختلف ہے۔ ظاہر ہے اس فلسفے کے متعلق تخلیقی آرٹ اور اس کی جمالیات کے رموز کو نہیں سمجھ سکتے تھے یہی وجہ ہے کہ شری سنگک نے رس کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے زیادہ اہم نہیں ہے۔

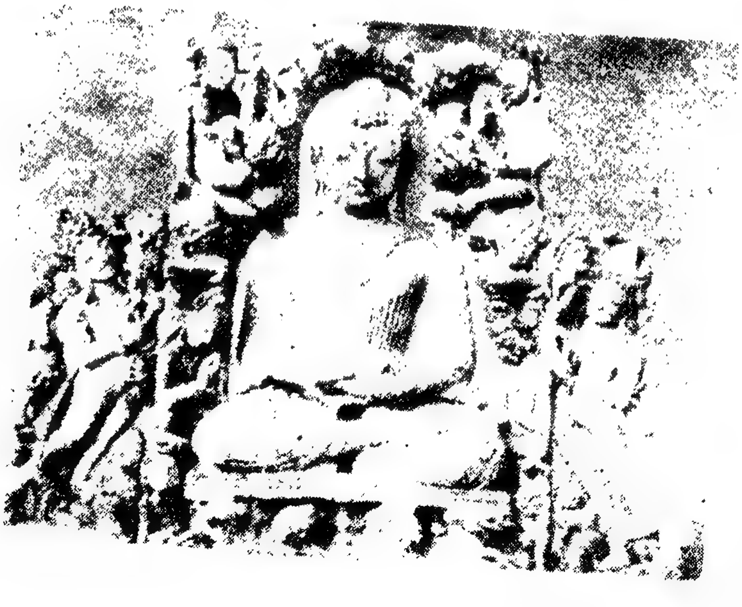
● آنند

● ہندوستانی فنون لطیفہ میں انتہائی بلند ماورائی سطح پر مسرت اور لذت حاصل کرنے کی آرزو نے آنند کے تصور کو جنم دیا ہے۔

اعلیٰ اور بہتر جمالیاتی تجربہ وہی ہے جو خود آنند ہو اور جس سے آنند ملے!

ہندوستانی جمالیات میں آنند ایک انتہائی اہم بنیادی تصور ہے جس کی جانے کتنی جہتیں ہیں ان جہتوں کا رشتہ انسان کے بنیادی احساسات اور جذبات سے ہے۔ معاملہ انبساط و سرور پانے، عطا کرنے، تخلیق کو بصیرت کی تنویر بنانے اور مسرت سرمدی سے شعوری اور لاشعوری طور پر آشنا کرنے کا ہے۔

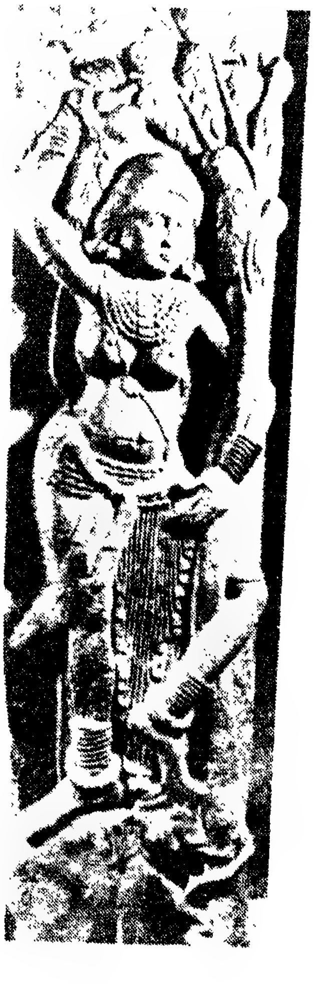
’رس‘ اور ’آنند‘ سے یونانی کتھارسس (Catharsis) کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، قدیم ترین یونانی وحشیانہ طریقہ عبادت کا بنیادی مقصد اگرچہ یہ تھا کہ انسان حواس کی تمام سطحوں سے اوپر ہو جائے۔ ایسے اعلیٰ احساس تک جائے جہاں عام طور پر اس کی پہنچ نہیں ہوتی لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ جسمانی تھکن اور تحرک سے مقصد حاصل کرنے کی خواہش بھی ساتھ تھی، پورے عمل میں نفسیاتی سکون پانے اور لذت اور مسرت پانے کی آرزو بھی موجود تھی۔



’آنند کا پیکر
بدھ (دھیان مدرا)
کشمیر، ساتویں صدی
(پرنس آف ویلس میوزیم، بمبئی)

ہندوستانی فنون لطیفہ میں آنند، آرزو، خواہش اور مقصد ہے۔ یونانی اصطلاح "کتھارسس" نتیجہ ہے۔ اسی طرح جس طرح رس نتیجہ بھی ہے اگرچہ رس صرف نتیجہ نہیں ہے۔ (رس اور کتھارسس دونوں طبی اصطلاحیں ہیں) لیکن رس اور آنند دونوں کتھارسس کے برعکس تخلیق اور تخلیق کے پورے عمل میں نغمہ ریز لہروں کی مانند شامل ہیں کتھارسس تخلیقی اظہار کا فطری اور نفسیاتی نتیجہ ہے۔ ہندوستانی رقص اور موسیقی نے یہ احساس شدت سے عطا کیا کہ بندو (**Bindu**) یعنی شعور کی روشنی آنند اور رس کا سرچشمہ ہے۔ 'کتھارسس' بنیادی طور پر نتیجہ ہے۔ آنند کی طرح تخلیق کے پورے عمل میں مسرتوں اور لذتوں اور نغمہ ریز لہروں کی طرح جاری و ساری نہیں ہے۔ 'رس' کی طرح تجربہ کی روح فنکار کے تخلیقی عمل کی خوشبو اور تخلیق کی روشنی اور اس کے جادو اور سامعین، ناظرین یا قارئین کے ذہن اور جذبے کے آہنگ سے رشتوں کا حسن نہیں ہے۔ آنند اور رس کی طرح مسرت آمیز بصیرت تک کا سفر نہیں ہے۔ مسرت سے بصیرت افروز مسرتوں اور لذتوں تک جانے اور تمام مسرتوں اور بصیرتوں کو ایک وحدت کی صورت میں دیکھنے یا پانے کی آرزو نہیں ہے۔ آنند آزاد جمالیاتی احساس یا جذبہ ہے جو ماورائی روشنی (پارپرکاش) سے سرشار ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں "آنند کا تصور غیر معمولی حیثیت رکھتا ہے۔ تمام تخلیقات کا بنیادی مقصد آنند اور آنند کی وحدت کی تلاش اور اس وحدت کا حصول ہے۔ تخلیقی عمل کی ابتداء آنند کے احساس سے ہوتی ہے۔ یہ احساس آہستہ آہستہ پھیلتا ہے۔



آنند اور آنند کی وحدت
عورت اور درخت
فطرت اور وجود کے رشتے کا عرفان
(بھاڑہٹ، دوسری صدی ق۔ م)
(انڈین میوزیم کلکتہ)

● اظہار کا حسن

● ہندوستانی جمالیات میں اظہار کے حسن کا مطالعہ جمالیاتی تجربے سے علاحدہ ممکن نہیں ہے اس لیے کہ تجربہ اور اظہار کی وحدت ہی فن ہے۔ صورت یا فارم سے موضوع کو علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ تخلیقی فنکاروں نے موضوع سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم کرتے ہوئے اسے ہمیشہ اس کے اپنے فارم کی صورت میں محسوس کیا ہے۔ ترِی مورتی، متھرا کا بدھ، نٹ راج عمدہ مثالیں ہیں، ان پیکروں کے فارم کو موضوع سے بھلا کس طرح علاحدہ کیا جاسکتا ہے؟ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے تخلیقی فنکاروں نے تخلیقی سطح پر یا اپنے جمالیاتی وجدان میں انہیں ان ہی صورتوں میں محسوس کیا تھا، موسیقی کے آہنگ اور مندروں کی تعمیر میں بھی تجربہ اور اظہار کی وحدت ہی متاثر کرتی ہے۔ اظہار کے حسن کا مطالعہ ہوگا تو موضوع کے حسن کے ساتھ ہوگا۔

شاعری کے تعلق سے النکاروں (Alankars) پر جو بحثیں ہوئی ہیں وہ بظاہر ایک دوسرے سے جتنی بھی علاحدہ نظر آئیں شاعری کے جمالیاتی تصورات اور بنیادی موضوعات کو ساتھ لیے ہوئی ہیں۔ النکاروں پر گفتگو کا جو سلسلہ جاری رہا وہ صرف اس لیے کہ شاعری کی داخلی فطرت اور اس کی عظمت کی بہتر پہچان ہو سکے اور یہ بتایا جاسکے کہ کلام میں الفاظ، علامات اور استعارات اور تمثیل اور تجربہ وغیرہ کی سطح کیا ہے۔ یہ کس حد تک تجربوں کا جلوہ بنے ہیں شاعری میں چونکہ معاملہ لفظوں کا ہے اس لیے اسے اس طرح موضوع بنانا ضروری بھی تھا، دوسرے فنون کی صورتوں کے مقابلے میں لفظوں کی صورتیں یقیناً کمزور ہوتی ہیں، لہٰذا شاعر کے معیار کے پیش نظر ان کی بہتر صورتوں پر اظہار خیال کرنا ضروری تھا، اس کے باوجود یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بحث یا کوئی نظریہ اظہار کو تجربے سے علاحدہ کر کے دیکھنا نہیں چاہتا، یہ بحث اس لیے ہے کہ تجربوں کی قدر و قیمت کا بہتر احساس دلایا جاسکے اور بہتر شعری تجربوں کو بہتر اظہار میں جلوؤں کی طرح محسوس کیا جاسکے۔

النکار (Alankar) وہ وسائل ہیں جو کلام کو آرائش و زیبائش کے اعلیٰ ترین مقام تک لے جاتے ہیں۔ کلام کی آرائش و زیبائش موضوع یا تجربے سے علاحدہ نہیں ہوتی، تجربے کی روشنی لفظوں اور استعاروں کو منور کرتی ہے۔ جے دیو (تیرہویں صدی عیسوی) نے شعری تجربہ اور النکاروں کے رشتے کی وضاحت کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ یہ رشتہ آتش و حرارت کا رشتہ ہے۔ ’النکار ان کے نزدیک ایسا جلوہ یا ایسی حرارت ہے جو تجربے کے بطن سے پھوٹتی ہے۔

یہ حرارت نہ ہو تو آتش اور تجربے کی بھلا پہچان کس طرح ہو سکتی ہے۔

چھٹی صدی عیسوی میں بھامہ (Bhama) (کشمیر۔ مصنف کاویہ لنکار) اور دنڈی (Dandi) (دکن۔ مصنف ‘کاویہ درشن’) نے یہ بتایا تھا کہ موضوع یا تجربہ سے علاحدہ النکاروں پر گفتگو کرنے والے پوری سچائی پر گفتگو نہیں کرتے۔ شبد میں اتنی طاقت اور اتنی توانائی ہے کہ وہ اپنے حسن کے ساتھ موضوع کو مرکز نگاہ بنا دیتے ہیں۔ شبد سے جذبات کے رنگ ظاہر ہوتے ہیں، کلام پڑھنے والوں پر ان رنگوں کے گہرے اثرات ہوتے ہیں۔ وامن (Vamana) (کشمیر، کاویالنکار سوتر، کے مصنف) اور ادبھٹ (Udabhatta) (کشمیر۔ آٹھویں / نویں صدی عیسوی کاویہ لنکار سار سنگرہ کے مصنف) نے شبد کی قدر و قیمت کا اندازہ کرتے ہوئے موضوع کے حسن اور اظہار کے حسن کی وحدت کا احساس بالیدہ کیا اور یہ بات واضح

کر دی کہ النکار کا مقصد لفظوں کا کھیل یا لفظوں کا تماشا نہیں ہے۔ شبد ایک انتہائی تہہ دار معنی خیز لفظ ہے۔ ’اوم‘ شبد کا سب سے معنی خیز استعارہ ہے۔ شبد تصویر بھی ہے اور آواز بھی۔ حسی تجربے کا نقش بھی ہے اور کلام کا مفہوم بھی۔ حسی تصور جو صورت خلق کرتا ہے اس کی تصویر شبد سے اجاگر ہوتی ہے۔ اس کے آہنگ اور اس کے رنگ سب اسی سے ابھرتے ہیں ڈنڈی، بھامہ، ادبھٹ، وامن، رودرات (Rudrata) آنند وردھن اور آچاریہ ممٹ (Mammata) سب شبد کی ہمہ گیر معنویت سے واقف نظر آتے ہیں۔ ان میں کوئی بھی آچاریہ ایسا نہیں جو موضوع اور النکاروں کو علاحدہ کر کے دیکھتا ہو۔ ونڈی نے کلام کے خوبصورت لباس کا نہیں بلکہ کلام کے خوبصورت جسم کا ذکر کیا ہے۔ یہ بتایا ہے کہ فنکار کے خوبصورت لفظوں کے بطن میں فنکار کے خوبصورت جذبات ہوتے ہیں، الفاظ احساس اور جذبے کے اظہار کے ذرائع ہیں، النکاروں کا حسن ایسا ہو جو تجربوں کے حسن سے جنم لے اور ان کا ترجمان بن جائے، وامن نے ’کاویہ النکار ستر‘ میں اسلوب، ڈکشن اور اظہار پر مفصل گفتگو کی ہے اور ’النکاروں کو کلام کی روح یا آتما سے تعبیر کیا ہے۔ لفظوں کی توانائی، صفائی، بزرگی اور حسن کو خیالات کے لیے ضروری جانا ہے خیال کے تقاضے کے مطابق شبد استعمال کیے جائیں تاکہ خیال کا حسن دوسروں تک پہنچ سکے۔ آنند وردھن نے تخلیقی فن کی عظمت کو سمجھتے ہوئے استعاروں، علامتوں اور اشاروں کو اہمیت دی اور ”شبد“ کے مفہوم کے دائرے کو وسیع تر کر دیا۔ دھونی کاویہ (Dhvnikavya) کے نظریے نے ”رس دھوی“ (Rasa Dhavi) کی اہمیت کا احساس بڑھا دیا۔ کلام کی رمزی خوبیوں پر پہلی بار سنجیدگی سے غور کیا جانے لگا۔ شبد رمز بن گیا جو سامنے ہے وہی سب کچھ نہیں ہے اس کے بطن میں اور بھی بہت کچھ ہے۔ اظہار کے حسن میں ایک بڑی اہم جہت پیدا ہوئی جسے ہندوستانی جمالیات کے علماء نے بڑی شدت سے قبول کیا اور اس جہت کے مختلف پہلوؤں پر غور کر کے اظہار خیال کیا۔ محسوس کیا کہ بڑے تخلیقی فنکاروں کے شبد اپنی رمزی خصوصیات کو لیے بلندیوں پر روشن رہے ہیں اور عام دیکھے اور محسوس کیے ہوئے حسن سے کہیں بلند اور عظیم تر حسن اور اس حسن کی جہتوں سے آشنا کرتے ہیں۔ کنتک (Kuntaka) نے واکروکتی (Vakarokti) کی اصطلاح استعمال کی اور شبدوں کی دل میں اتر جانے والی کیفیتوں کا احساس دلایا۔ شاعری کی زبان اور اس کے ڈکشن کو عام بول چال کی زبان سے مختلف بتایا، زبان اور ڈکشن کے حسن کو فنکار کی تخلیقی صلاحیتوں کے پیش نظر دیکھنے پر اصرار کیا۔ اس طرح تخلیقی عمل اور فنکار کی شخصیت، موضوع یا تجربہ اور اسلوب بیان کے ساتھ توجہ کا مرکز بن گئی۔ کھمندر (Ksnmendra) ممٹ (Mammata) وشوناتھ دیو (Vishvanath Deva) جگن ناتھ (Jagannath) سب شبد کے حسن پر اظہار خیال کرتے ہیں لیکن ان میں کوئی ایسا نہیں ہے جو اظہار کے حسن کو تجربے کے حسن سے علاحدہ کر کے دیکھتا ہو۔

النکاروں پر جو گفتگو ملتی ہے وہ تخلیقی تجربوں سے رشتہ رکھتی ہے، رس کے ہمہ گیر تصور کو پاتے ہی موضوع اور اظہار کا فرق ختم ہو گیا۔ تجربہ رس بن گیا اور لفظ کی تخلیق اور اس کے انتخاب کا معاملہ پورے تخلیقی عمل میں شامل ہو گیا النکاروں کو لفظی بازیگری سے تعبیر کرنے والے بعض لوگوں کا ذہن وشوناتھ دیو نے بالکل صاف کر دیا۔ جنوبی ہند کے اس بڑے آچاریہ نے 1598 میں سنسکرت کی بوطیقا کا دامن وسیع کر دیا، ”ساہتھ سدھا سندھو“ ان کی معروف تصنیف ہے جس کے کئی نسخے محفوظ ہیں۔ غالباً ابھی تک یہ کتاب شائع نہیں ہوئی ہے، ممٹ کے ’کاویہ پرکاش“ اور وشوناتھ کے ”ساہتھ درپن“ کی طرح ’ساہتھ سندھو، بھی ایک اہم کارنامہ ہے۔ وشنوناتھ دیو نے سولہویں صدی کے کم و بیش تمام انتقادی نظریات و تصورات کا جائزہ لیا ہے اور بعض قدیم آچاریوں سے اختلاف بھی کیا ہے۔ اختلاف کرتے ہوئے انہیں غلط فہمی بھی ہوئی ہے مثلاً شبد اور ارتھ کی شاعری کو دو مختلف قسم کے شعری تجربوں سے تعبیر کرتے ہوئے باہمہ، اُدبھٹ، آنند وردھن اور ممٹ سے خواہ مخواہ اختلاف کیا ہے حالانکہ ان چاروں نے شبد اور ارتھ یا شبد کاویہ اور ارتھ کاویہ کو الگ الگ نہیں دیکھا ہے۔ وشنوناتھ دیو کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اکھنڈ (Akhanda) کی اصطلاح استعمال کر کے لفظ اور تجربے کی وحدت اور ’وی بھو‘، انو بھو، سنچاری بھو اور ستھی بھو کی آمیزش اور تجربہ اور مسرت

سرمدی کی وحدت کا احساس انتہائی گہرا کیا ہے۔ تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیت پر نظر رکھی ہے اور شاعری کی عظمت کا احساس عطا کیا ہے۔ جمالیاتی انبساط اور مسرت سرمدی کی اہمیت کو سمجھاتے ہوئے یہ کہا ہے کہ شاعری کا بنیادی مقصد جمالیاتی انبساط عطا کرنا ہے۔ جمالیاتی انبساط کا تصور بھی انتہائی ارفع اور جمیل تر اور جلیل تر ہے۔ مسرت سرمدی کے لیے انہوں نے ”برہمانند سہودر“(Brahma Nanda Sahudara) کی اصطلاح استعمال کی جو انتہائی غیر معمولی جمالیاتی انبساط یا آنند کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ وشوناتھ دیو نے شبد کی جگہ واکیہ کے استعمال کو پسند کیا ہے اور فکری طور پر دانڈی(Dandi) اور وشوناتھ سے قریب ہو گئے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ عام معمولی جملے یا واکیہ کو شاعری سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری تو وہ ہے جو واکیہ میں فنکار کے احساس اور جذبے کے رنگوں اور روشنیوں کو لیے ہوئے ہو۔ وشنوناتھ دیو لفظوں میں احساس، جذبہ، تخیل اور تجربے کی رمزی کیفیتوں کو شامل کر کے اظہار کے حسن کی عظمت بڑھا دیتے ہیں۔ لفظوں کی آرائش و زیبائش کی کیا اہمیت ہے جب تجربے بے جان ہوں؟

بھرت نے ”ناٹیہ شاستر“ میں شاعری پر اس طرح روشنی ڈالی ہے۔

”ڈراما دیکھنے والے کو اچھی شاعری ہی متاثر کر سکتی ہے، وہ شاعری جو نازک اور خوبصورت لفظوں میں ڈھلی ہو جسے آسانی سے سمجھا جا سکے۔ جو رقص سے ہم آہنگ ہو جائے اور جس سے مختلف قسم کے کئی رس حاصل ہوں“۔

(ناٹیہ شاستر Natyashastra دو سو سال قبل مسیح)

بھامہ (Bhamaha) نے کہا ہے

”لفظ اور خیال کی خوبصورت ہم آہنگی سے شاعری جنم لیتی ہے“

(کاویہ النکار Kavyalankara چھٹی صدی عیسوی، کشمیر)

ڈنڈی (Dnadi) نے لکھا ہے:

”شاعری کا بدن مناسب لفظوں کی خوبصورت ترتیب کی خوشبو لیے ہوتا ہے یہ خوشبو جو کچھ کہتی ہے سرگوشی کرتی ہے“

(کاویہ درشن Kavyadarsa، دکن، چھٹی صدی عیسوی)

وامن (Vamana) نے تحریر کیا ہے۔

”شاعری لفظوں کے حسن سے آراستہ ہوتی ہے، لفظوں کے پیش نظر اس میں کوئی خامی نہیں ہوتی“۔

(کاویہ النکار سوتر Kavya Alankarasutra، کشمیر آٹھویں صدی عیسوی)

دوسری جگہ تحریر کیا ہے:

”اسلوب شاعری کی روح ہے“

(کاویہ النکار سوتر)

رودرٹ (Rudrata) نے کہا ہے:

”بلاشبہ لفظ اور خیال کی خوبصورت آمیزش اور ہم آہنگی کے بغیر شاعری جنم نہیں لے سکتی“

(کاویہ النکار Kavya Alankara، کشمیر، نویں صدی عیسوی)

آنند وردھن (Anandvardhan) نے لکھا ہے:

”اشاریت شاعری کی روح ہے، اور اشاریت کا انحصار لفظوں کے مناسب انتخاب پر ہے“

(دھونیالوک ورت، Dhvanyaloka کشمیر۔ نویں صدی عیسوی)

دھننجے (Dhananjaya) نے تحریر کیا ہے:

"دنیا میں کوئی ایسی چیز نہیں ہے کہ جسے شاعر کا تخیل چھولے اور اس سے 'رس' ٹپکنے نہ لگے"

(دساروپک، مالوہ۔ Dasarupaka دسویں صدی عیسوی)

کنتک (Kuntaka) کا خیال ہے کہ:

"شاعری لفظ اور خیال کی خوبصورت وحدت کا نام ہے:

(وکروکت جیوتا Vakroktijivita، گیارہویں صدی عیسوی)

بھوج (Bhoj) نے کہا ہے:

"شاعری کو عیب سے پاک ہونا چاہیے۔ اس میں لفظوں کا جمال ضروری ہے۔ اندازِ بیان اور اندازِ گفتگو میں 'رس' بھرا ہو"

(دھارا نریش بھوج۔ سرسوتی کنٹھابھرنا Sarasvati kantha bharana)
(گیارہویں صدی عیسوی)

ممٹ (Mammata) نے تحریر کیا ہے:

"شاعری کو فنی نقائص سے پاک ہونا چاہیے، شاعری تصور اور لفظ کے اندر جنم لیتی ہے، ایسا بھی ہوتا ہے کہ آواز سنائی نہیں دیتی صرف آہنگ موجود ہوتا ہے کہ جس سے ہم متاثر ہوتے ہیں۔

(کاویہ پرکاش Kavyaprakasha)
(گیارہویں صدی عیسوی اس کی ستر شرحیں لکھی گئی ہیں)

ہیم چندر (Hemchandra) نے لکھا ہے۔

"شاعری میں خیال اور لفظ دونوں کی اہمیت ہے۔ دونوں کا توازن قائم رہنا چاہیے۔ انداز بیان ایسا ہو کہ جس سے تاثرات گہرے ہوں"

(کاویہ نشاسن (Kavyanushasana) بارہویں صدی عیسوی)

مہاپاتر وشوناتھ (Vishvanatha) نے ساہتیہ درپن میں لکھا ہے:

"کوئی بھی جملہ، جو رس سے بھرا ہو شاعری ہے۔ کوئی بھی جملہ کہ جس سے لذت حاصل ہو، انبساط ملے شاعری ہے"

(ساہتیہ درپن) Sahityadarpana اڑیسہ 1300-1380 عیسوی)

ان خیالات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان میں لٹریچر اور فنون کے تئیں بڑی بیداری تھی، سنسکرت بوطیقا نے شاعری اور آرٹ کا ایک اعلیٰ معیار قائم کیا تھا، صدیوں پہلے ہندوستان میں نظام جمال کا ایک معنی خیز مستحکم نظریہ موجود تھا۔ ان آچاریوں میں رس کو اہمیت دینے والے بھی موجود ہیں اور وہ بھی جو اظہار کے حسن، النکار، ریت، اور دھونِ کی قدر و قیمت جانتے ہیں النکار، ریت اور فارم کی جمالیاتی وحدت پر زور دیتے ہیں، النکار کو ایک علاحدہ موضوع بنانے اور اس پر گفتگو کرنے کا مقصد یہ ہے کہ اظہار کے حسن کی قدر و قیمت کا بھی اندازہ ہو سکے۔ ڈنڈی، اد بھٹ، وامن، ردرٹ، آنندوردھن، راج شیکھر، ابھینو گپت، جے دیو، ودیادھر، ان میں کوئی بھی معلم جمالیات صرف النکار، ریت یا دھونِ کی اہمیت

نہیں جتاتے، اظہار کے حسن کو طرح طرح سمجھانے کا مقصد یہ ہے کہ شاعری میں جو تجربے اور جذبات پیش ہوں وہ اظہار کے حسن کو لیے ہوں۔ اضطراب، دہشت، خواب، خوشی، غم، کے تجربے اور جذبے مناسب لفظوں کے حسن کو لیے ہوئے ہوں۔ اسلوب سجا سجایا ہو، تاکہ کشش محسوس ہو۔ آچاریہ بھامہ شاعری یا مجموعی طور پر فن کے لیے مبالغے اور جمالیاتی پیچیدگی کو اہمیت دیتے ہیں ان کا خیال ہے کہ اس طرح فن میں پراسرار فضا قائم ہوتی ہے۔ فن کو ایک طلسم بنانا عمدہ تخلیقی عمل کا تقاضا ہے لیکن وہ صرف اظہار کے حسن ہی کو اہمیت نہیں دیتے، ان کا بالیدہ انتقادی شعور اس سچائی سے واقف ہے۔ تجربہ، جذبہ، احساس یہ سب بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں، اظہار کے حسن میں جتنا بھی اضافہ کیجیے اگر تجربہ، جذبہ یا احساس تابندہ اور روشن نہیں ہے تو پیشکش یا اسلوب کی کوئی حیثیت نہیں رہتی۔ اسی طرح وامن صنائع بدائع کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے، وہ جمالیاتی انبساط پانے کے لیے موضوع اور ہیئت کی جمالیاتی ہم آہنگی اور وحدت کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ آچاریہ رودرٹ صنائع بدائع کو اسی حد تک ضروری سمجھتے ہیں کہ جس حد تک کلام کی طلسمی کیفیت کو قائم رکھنے کے لیے ضروری ہو۔ سنسکرت کے آچاریوں نے شاعری کی جمالیات کی ایک اعلیٰ سطح قائم کر کے ہندوستان کی بوطیقا کا ایک اعلیٰ جمالیاتی معیار قائم کیا ہے۔ اندازہ کیجیے کس زمانے میں جمالیات کے یہ علماء تشبیہ، استعارہ، لفظوں کے طلسم، پیچیدہ کلامی، ایہام گوئی، تجربوں کے رس، صنائع بدائع، معنوی وصف اور لفظوں کی چمک دمک پر اظہار خیال کر رہے تھے۔ شعریات اور جمالیات کی تاریخ میں یہ سب پہلے باب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اظہار کے حسن کے سلسلے میں ایک معنی خیز اصطلاح دھونی (Dhavani) استعمال ہوئی ہے۔ ابھینو گپت نے اس اصطلاح کو معنویت بخشی ہے۔ اس اصطلاح کا تعلق جہاں شعری لسانیات سے ہے وہاں فارم یا صورت کی جمالیات سے بھی گہرا ہے۔ ہندوستانی آچاریوں کے لیے شعری لسانیات ایک بنیادی موضوع رہا ہے اور اس اصطلاح کا استعمال عموماً اس کے تعلق سے ہوا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کی معنویت پھیلتی گئی ہے اور لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں کے آہنگ کا مطالعہ بھی اس کے ذریعہ ادبی تنقید میں شامل ہو گیا ہے۔

بنیادی طور پر یہ نظریۂ صوت ہے 'دھون، یا دھونی کے معنی ہیں آواز اور آواز کی گونج، کلام کا آہنگ لفظوں کی گونج اور ان کے ارتعاشات کہ جن کے ذریعہ 'رس' اور آنند حاصل ہوتا ہے۔ یہ اصطلاح بھی محض فارم یا صورت تک محدود نہیں ہے۔ ارتعاشات اپنی غنائیت کے ساتھ موضوع کی رمزی کیفیتوں سے آشنا کرتے ہیں۔ دھون یا دھونی ایسی غنائی آواز ہے جو موضوع کے اشارتی مفاہیم کو مختلف آہنگ کے ساتھ پیش کرتی ہے جو شبد سامنے ہوتے ہیں وہ اپنا باطنی آہنگ بھی رکھتے ہیں لہٰذا غنائی آواز باطنی آہنگ سے آشنا کرتے ہوئے اشارتی مفاہیم تک لے جاتی ہے، آواز، گونج، آہنگ اور غنائیت جمالیاتی اشاروں کی صورتیں اختیار کر کے ذہن کو مفاہیم کی جمالیاتی جہتوں تک لے جاتی ہیں، کلام کی نغمگی قاری اور فن کا رشتہ بن جاتی ہے۔

علمائے جمالیات نے لب و لہجہ کی اہمیت واضح کی اور یہ بتایا کہ دھون یا دھونی رشتے کا ذریعہ بھی ہے اور موضوع کا آہنگ بھی۔ احساسات کے زیر و بم اور ان کے آہنگ زیادہ توجہ طلب بن گئے۔ جو الفاظ سامنے ہیں وہی سب کچھ نہیں ہیں، ان کے آہنگ یا ان کی غنائی کیفیتوں سے رشتہ قائم کیا جائے تو رمزی کیفیتوں کو سمجھنے میں آسانی ہوگی نیز موضوع کے آہنگ سے احساساتی اور جذباتی رشتہ قائم ہوگا۔ دھونِ سدھانت کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ شعری لسانیات میں لسانی اظہار کی اہمیت کم ہو گئی اور جذبات اور محسوسات لہجے کے آہنگ، غنائی اشاریت اور تجربے کی جمالیاتی کیفیتوں کی اہمیت زیادہ ہو گئی۔ تخلیق کی طلسمی جمالیاتی فضا توجہ طلب بن گئی، دھونِ سدھانت نے رس اور آنند پانے اور ان سے لطف اندوز ہونے کا ایک تازہ تصور دیا جو ہندوستانی جمالیات میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتا ہے۔

دھونی سدھانت کو شدت سے قبول کرنے والوں نے یہاں تک کہا کہ شاعری جذبہ یا اسلوب نہیں بلکہ لہجہ ہے۔ مقصد یہی تھا کہ لہجہ یا لہجے کا آہنگ جو لفظوں کی غنائیت کی دین ہے شعر کے حسن تک لے جاتا ہے۔ لفظوں کی غنائیت موضوع کے حسن کی دین ہے۔ لہجہ موضوع کے حسن اور

اظہار کے حسن کا نتیجہ ہے ان کی وحدت کی علامت ہے۔ آنندوردھن ممٹ، ابھنوگپت وغیرہ نے اس بات کی وضاحت کردی ہے کہ تمام غنائی اشارے جذبات اور محسوسات کی وجہ سے وجود میں آتے ہیں۔ لہذا وہ اپنی فطرت میں جذباتی اور محسوساتی ہوتے ہیں۔

دھونی سدھانت کی ابتداء لفظ و معنی کے مطالعے سے ہوئی اور رفتہ رفتہ اس کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا، رمز اور رمز بلیغ نے اس مطالعے کو شعریت اور دوسرے فنون تک پہنچادیا۔ رمزیت اور اشاریت کی جمالیات موضوع بن گئی۔ ادبی تنقید نے اسے اس طرح اپنایا کہ قواعد نویسوں نے اس سدھانت کی جانب پھر گھوم کر نہیں دیکھا۔ نقادوں نے آواز اور آہنگ کے جوہر کو فنکار کی تخلیقی فکر اور موضوع کے تعلق سے پانے کی کوشش، لفظ اور لفظ کے رشتے کی قوت کے ذریعہ موضوع، پیکر یا امیج اور جذبے تک پہنچنے کی کوشش کی۔ رمزیت یا اشاریت کو احساس اور جذبے کی صورتوں سے تعبیر کیا گیا۔ یہ کہا گیا کہ اشاریت یا رمزیت کا اظہار دو طریقوں سے ہو سکتا ہے۔ الفاظ استعاروں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوں یا عام تجربوں میں ہیئت کی تبدیلی ایسی ہو کہ یہ تجربے جاذب نظر بن جائیں۔ جب الفاظ استعاروں کی صورت جلوہ گر ہوتے ہیں تو رمزیت بہت گہری ہو جاتی ہے۔ آنندوردھن کے دھونی آلوک(Dhavanyaloka) نے جہاں دھونی کو ایک معنی خیز ادبی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا وہاں ابھنوگپت کی تشریحوں نے اس اصطلاح کی معنوی جہتوں کو اور نمایاں کردیا، آچاریوں نے دھونی کو اس طرح سمجھانے کی کوشش کی کہ الفاظ کنول کے سیکڑوں خوبصورت پھولوں کی مانند ایک جاذب نظر ہار بن جاتے ہیں جو ہار گوندھنے والے کے احساس اور جذبے کے آہنگ کو لے کر، استعاروں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں، جذبات اور احساسات کا مطالعہ ان استعاروں کا مطالعہ ہے اور ان استعاروں کا مطالعہ احساسات اور جذبات کا مطالعہ ہے۔ لفظوں کی گونج ذات کے ارتعاشات کو پیش کرتی ہے۔ یہ گونج آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا جمالیاتی احساس عطا کر کے رس سے آشنا کرتی ہے اور آنند یا جمالیاتی مسرت دیتی ہے۔

دھونی سدھانت کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ شاعری کو چتر یا تصویر سمجھنے والے اس سچائی پر غور کرنے لگے کہ چتر یا تصویر کا تصور رمزیت یا اشاریت کے بغیر نہیں کیا جاسکتا وہ حسن ہی کیا جو رمزیت یا اشاریت سے عاری ہو، حسن کی معنوی جہتیں بھی ہوتی ہیں اور اس کے اپنے ارتعاشات بھی ہوتے ہیں، چتر کے آہنگ کو پالیا جائے تو اس کی رمزیت کو بھی پایا جاسکتا ہے۔ جس طرح آہنگ رمز کو پانے کا ذریعہ ہے اسی طرح رمز آہنگ کو پانے کا ذریعہ ہے۔ اس تصور نے مختلف جمالیاتی اسالیب کے مطالعے میں بڑی مدد کی۔ جمالیاتی اسالیب کا آہنگ اور ان کی استعاراتی صورتیں مددگار ثابت ہوئیں۔ اچاریہ ممٹ نے دھونی کے تصور کو نقطۂ عروج پر پہنچادیا۔ انہوں نے تخلیقی فنکار کے ذہن اور پورے تخلیقی عمل کو بڑی اہمیت دی۔ یہ بتایا کہ بہتر تخلیقی صلاحیتوں کے بغیر استعاروں کی تخلیق نہیں ہو سکتی۔ نیز اشاریت یا رمزیت اور لفظوں کا آہنگ جنم نہیں لے سکتا۔ تخلیقی فنکار کا ذہن موضوع کو پاکر لذت آمیز کرب کا شکار ہوتا ہے لہذا اس میں کشادگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ ذہن پھیلتا ہے (Vistara) موضوع کا جوہر جس کا تعلق عشق سے ہو یا المیہ سے زندگی کی تلخی سے ہو یا اس کی شیرینی سے پگھلنے لگتا ہے۔ اس طرح تخلیقی فنکار یہ محسوس کرتا ہے جیسے خود اس کا ذہن پگھل رہا ہے۔ اس عمل کا آہنگ لفظوں کی تلاش کرتا ہے۔ الفاظ مل جاتے ہیں تو ان کے انتخاب کا سلسلہ قائم ہوتا ہے۔ لفظوں کے آہنگ کو مناسب پاکر الفاظ منتخب ہو جاتے ہیں اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے جمالیاتی تجربے سامنے آنے لگتے ہیں اور تخلیقی ذہن کی توسیع کے احساس کے ساتھ یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ فنکار کا احساس اپنے آہنگ کے ساتھ لفظوں اور استعاروں میں سرایت کر گیا ہے۔

آچاریہ ممٹ کی "کاویہ پرکاش" کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ اس کی کم و بیش پچاس تشریحیں دریافت ہو چکی ہیں، کہا جاتا ہے کہ "کاویہ پرکاش" کو ادبی تخلیق سمجھ کر پڑھا گیا ہے اور اس کے نسخوں کو محفوظ کیا گیا ہے۔ بھامہ (Bhama) نے النکار کے تصور کو اہمیت دی اور ساتویں صدی میں اپنے اعلیٰ تنقیدی افکار و خیالات کے ساتھ ایک مستقل عنوان بن گئے۔ اُدبھٹ (آٹھویں صدی) اور ردرٹ (دسویں

صدی) نے بھامہ کے النکار کے تصور کو صرف قبول ہی نہیں کیا بلکہ اس میں نئی معنوی جہتیں بھی پیدا کیں اور اپنے نقش چھوڑگئی وامن (نویں صدی) نے 'ریت (اسلوب) کا جمالیاتی تصور پیش کیا اور اسالیب کے مطالعے کے لیے نئی راہوں کا تعین کیا۔ آنند وردھن (نویں صدی) نے رمزیت اور اشاریت پر سیر حاصل گفتگو کی اور رمز کو شاعری کی روح قرار دیا۔ ابھینو گپت (دسویں / گیارھویں صدی عیسوی) نے رمزیت اور اشاریت کی جمالیاتی خصوصیتوں کو اس طرح اہمیت دی کہ تخلیقی فنکار کے احساس اور جذبے کو اشاروں اور استعاروں سے علاحدہ کر کے دیکھنے والے اور استعاروں کو جذبے اور احساس سے الگ کر کے گفتگو کرنے والے حیرت زدہ رہ گئے۔ آچاریہ ممٹ (1050ء-1100ء) نے کاویہ پرکاش میں دھونی کے تصور کو صرف تصور یا نظریے کی صورت میں پیش نہیں کیا بلکہ 143 اشعار کی تشریحیں بھی کیں اور ان کا تنقیدی جائزہ لے کر عملی تنقید کی ایک عمدہ مثال پیش کی، دھونی سدھانت ایک واضح انتقادی تصور کی صورت جلوہ گر ہوئی۔

'کاویہ پرکاش' جو دس ابواب میں منقسم ہے جمالیاتی تنقید کی تاریخ میں ایک مستقل باب کی حیثیت رکھتا ہے۔ ابتداء میں منتخب اشعار (کارکائیں) ہیں جو اچاریہ ممٹ کے بہتر انتقادی شعور کو واضح کرتے ہیں، ان کے بعد ان اشعار کی تفسیریں ہیں، جو ناقد کے جمالیاتی فکر و احساس کی غماز ہیں۔ شبد اور آہنگ اور رمزیت اور اشاریت کے رموز پر گہری نظر ملتی ہے۔ تجزیاتی انداز متاثر کرتا ہے، آچاریہ ممٹ نے آنندوردھن کے تصور رمز سے بہت کچھ حاصل کیا ہے لیکن اپنی بے پناہ انفرادی فکر سے زیادہ متاثر کیا۔ آچاریہ ممٹ نے کہا ہے کہ لفظ و معنی کی وحدت کے بغیر شاعری کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ الفاظ نگینے بن جائیں محض آرائشی نہ ہوں، لفظ اور احساس کی وحدت کی پہچان ہوتی رہے آرائش و زینت شاعری میں ہوتی ہے لیکن وہ خارجی نہیں باطنی ہوتی ہے، لفظوں کا بہتر انتخاب اور ان کی معنوی تہیں اور جہتیں اہمیت رکھتی ہیں، شعر کا بہتر تاثر اس وقت تک قائم نہیں ہو سکتا جب تک کہ حسن کا احساس بالیدہ نہ ہو۔ حسن کا بالیدہ احساس ہی اظہار کے حسن کا ضامن ہے۔ تجربے کا رس ہی شبدوں کا رس ہے جب تک رس اور آنند حاصل نہ ہو اس وقت تک شعری تجربہ ناقص ہے۔ تفصیلی مفاہیم اعلیٰ شاعری کو سمجھنے میں مدد نہیں کرتے۔ رمزی معنویت پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ آچاریہ ممٹ نے جہاں شاعری یا فن کی عظمت کی نشاندہی اس طرح کی وہاں انہوں نے قاری کے جمالیاتی شعور کی عظمت کی جانب بھی اشارے کیے۔ یہ خاموش اشارے دعوت غور و فکر دیتے ہیں فن کی رمزیت کو سمجھانے کے لیے ایسے ذہن کی بھی ضرورت ہے جو رمز اور ان سے وابستہ احساس اور جذبے کی جمالیاتی سطح کو سمجھ سکتے۔ آچاریہ ممٹ کے تصور کا تقاضا یہ تھا کہ لفظوں کے ساحر شعراء اور شاعری کو لفظوں کی ساحری تصور کرنے والے اشاروں، کنایوں اور رمزی کیفیتوں کی جمالیاتی خصوصیتوں سے آگاہ ہو جائیں۔

اظہار کے حسن کے تعلق سے آچاریہ ممٹ کا جمالیاتی تصور اپنی مثال آپ ہے جدید عہد میں اس کی ہمہ گیر معنویت دعوت غور و فکر دیتی ہے۔ دھونی (Dhvani) کی اصطلاح تمام فنون کے اظہار کے حسن کو اپنے دائرے میں کھینچ لیتی ہے۔ آٹھویں صدی عیسوی کے بعد علمائے جمالیات نے اسے شعری مسئلہ تصور کیا ہے اور پھر رفتہ رفتہ اس اصطلاح کی معنویت نے تمام فنون کو اپنے دائرے میں لے لیا۔ اظہار اور اس کے حسن کی جہتوں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس میں تہہ داری پیدا کی گئی۔ ابتدا میں لفظ اور اس کی معنوی جہت کو موضوع بنایا گیا پھر دوسرے فنون کے استعاروں اور امیجز (Images) اور ان کی جہتوں کے مفاہیم بھی شامل ہو گئے۔

عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ بھٹ نائک نے اشاریت اور رمزیت کی مخالفت کی تھی۔ یہ بات غلط ہے ان کی تصنیف "ہردیہ درپن (Hridaya Darpana) کے گم ہو جانے کی وجہ سے اس قسم کی غلط فہمی پیدا ہوئی ہے۔ بعض حوالوں سے اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ اظہار کے حسن کے متعلق ان کا اپنا منفرد تصور یا نظریہ تھا۔ لفظوں کے اثرات اور تاثرات پر ان کی گہری نظر رہی ہے۔ بھاوکتو (Bhavakatva) کے پیش نظر انہوں نے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ شاعری یا ڈرامے میں ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جو آسانی سے لوگوں کی سمجھ میں آجائیں۔ دراصل ان کے

پیش نظر ڈرامے کا فن تھا اور وہ ڈراما اور عوام کے رشتے کو آسان لفظوں اور جملوں یا مکالموں سے قائم رکھنا چاہتے تھے۔ ناٹیہ شاستر ان کے مطالعے کا خاص موضوع رہا ہے۔ اس کی تشر تحسیں کرتے ہوئے ڈرامے میں اظہار کے حسن کے مسئلے کو اپنے طور پر دیکھا ہے۔ موضوع اور اظہار کی ہم آہنگی کے قائل تھے اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط کا ایک واضح تصور رکھتے تھے۔ ان کا خیال یہ تھا کہ ڈراما نگاروں اور فنکاروں میں عام فہم اور آسان جملوں اور مکالموں کی پیش کش کی ایسی صلاحیت ہو کہ الفاظ پگھل کر پھیل کر ناظرین کے ذہن کو وسیع کریں کچھ اس طرح کہ بھاؤ کتو کی خصوصیتوں سے بھوج کتو (Bhojakatva) کی قوت کا احساس ہو اور ناظرین یا قارئین زیادہ سے زیادہ جمالیاتی انبساط حاصل کر سکیں۔ ظاہر ہے بھٹ نائک اظہار کے حسن کا ایک خاص تصور رکھتے تھے۔

آچاریوں نے جہاں لفظوں کے براہ راست تیز اثر (Viccnittri) اور تخیلی انداز بیان (Dnangi-Bhakiti) پر غور کیا ہے۔ وہاں اظہار کے حسن کی اعلی ترین سطح کا تصور کیا ہے جہاں شاعری جلوہ بن جاتی ہے اور جمالیاتی انبساط عطا کرتی ہے۔ اعلیٰ ترین سطح کے حسن (Lokottara vakitraya) کو دیکھنے، پانے اور محسوس کرنے کے لیے قاری کی تخلیقی صلاحیتوں کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔

ابھینو گپت نے دھون یا دھونی کی اصطلاح کے پیش نظر اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ شعری اسالیب میں روحانی اقدار کی عظمت کا بھی احساس ملتا ہے اس خیال کی معنویت اسی حد تک نہیں رہی بلکہ مختلف ذہنی تصویروں یا امیجیز (Images) کی نفسیاتی کیفیتوں کے مفاہیم بھی اس میں شامل ہو گئے اس تصور پر غور کرتے ہوئے اس حقیقت پر نظر رہی کہ ابھینو گپت نے دراصل اس بات کا احساس دلایا ہے کہ شاعری کے پیکر حسی سطحوں سے رشتہ رکھتے ہیں لہذا یہ سب فنکار کی نفسیاتی یا حسی کیفیتوں کے تئیں بیدار کر دیتے ہیں۔

ماہم بھٹ نے دھونی کو مفہوم خلاصہ 'حاصل' اور نتیجہ (Anumana) کی صورت میں دیکھا۔ انہوں نے کہا کہ ضروری نہیں کہ الفاظ اور ان کی رمزیت فوراً فنکار کے احساس کو ظاہر کر دے۔ احساس اور مفہوم نتیجہ، خلاصہ یا حاصل کے درمیان جو جگہ ہوتی ہے اسی میں مفہوم یا خلاصے کا عمل جاری رہتا ہے قاری اس درمیانی جگہ کو پالیتا ہے تو مفہوم کی بہتر پہچان ہوتی ہے اور وہ جمالیاتی سطح پر کچھ حاصل کر لیتا ہے۔ ماہم بھٹ کو شکایت یہ ہے کہ دھونی سدھانت کے آچاریوں نے شاعری کا کوئی معنی خیز تصور پیش نہیں کیا ہے۔ انہوں نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا کہ کبھی کبھی فنکار کا احساس فریب دے جاتا ہے اور جب احساس میں کوئی نقص ہوتا ہے تو فارم یا صورت کی شکل بھی بگڑ جاتی ہے۔ الفاظ اور ان کی اشاریت اور رمزیت کی جانب فنکار کی عظمت کی پہچان ہو جاتی ہے۔

آچاریوں نے جہاں اسالیب کی مختلف صورتوں پر اظہار خیال کیا ہے وہاں تجربہ، احساس اور فارم کے تعلق سے بھی اپنے خیالات پیش کیے ہیں ان کی نظر جہاں احساس اور جذبے کے تسلسل (Crnkhata) پر ہے وہاں احساس اور الفاظ کی نامطابقت اور غیر مربوط رشتے (Virodha) پر بھی ہے۔ جہاں وہ لفظوں کی شبیہ، صورت، تصویر، علامت اور مثال (Samsrsti) کو موضوع بناتے ہیں وہاں مختصر مصرعوں یا جملوں کی قدر و قیمت (Vakyanyaya) کا بھی اندازہ کرتے ہیں لفظوں میں ڈھلے ہوئے احساس کا تقابلی مطالعہ (Aupamya) بھی کرتے ہیں اور تجربے اور فارم کی وحدت میں منطقی اسباب (Nyaya) کی بھی تلاش کرتے ہیں۔ عام علامتوں اور کہاوتوں (Lokanyaya) کی رمزیت کی تلاش و جستجو کرتے ہیں اور خیال اور صورت کی وحدت میں پوشیدہ پراسرار احساس۔ (Gudharthapratiti) کو بھی پانے اور محسوس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ہندوستانی جمالیات نے صنائع و بدائع، مقفیٰ اور مسجع مصرعوں اور فقروں، لفظی صنعت، مشکل گوئی، صنعت مطابقت، علامت نفی، صنعت طباق یا تضاد، صنعت مبالغہ اور صنعت تکرار وغیرہ کی اعلیٰ سطحوں کی نشاندہی کی ہے۔ اظہار کے حسن کے سلسلے میں تشبیہ (Upama) اور استعارہ (Rupaka) صنعت مبالغہ (Atishayokti) صنعت تفریق (Vyatireka) تشبیہوں کے دہرانے کا عمل (Upameyopama) تعریف

(Aprastutapracansa)اور تقابلی مطالعہ یا مقابلہ (Prativastupama)(جو صنعت تجرید کی خصوصیت سے قریب ہے) وغیرہ پر خاص نظر ملتی ہے۔

مثال یا نظریہ پیش کرنے کا عمل (Drstanta)شک و شبہ کا اظہار کہ جس میں صنعت ابہام (Samdeha) کی خصوصیت موجود رہتی ہے۔ رومانی ذہن کی تبدیلی کہ جس میں صنعت رجوع (Prinama) بھی شامل ہے۔ یادوں کے تجربوں کے اظہار (Samrana)اور بعض تجربوں کی تفصیلی صورتیں (Apahuti) بحث کا موضوع رہی ہیں۔

اظہار کے حسن پر غور کرتے ہوئے لفظوں کی موت اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ مختلف طریقوں سے کیا گیا ہے۔ یہ مسئلہ بھی پیش نظر رہا ہے کہ کیا الفاظ صرف ایسے روایتی پیکروں کے تئیں بیداری عطا کرتے رہتے ہیں جو قاری کے ذہن میں کسی نہ کسی صورت میں موجود رہتے ہیں؟ یا الفاظ، انوکھے انفرادی اور نئے پیکروں کا احساس بھی دیتے ہیں؟ چونکہ یہ دونوں باتیں اہمیت رکھتی ہیں لہٰذا دونوں کو کسی نہ کسی طرح قبول کیا گیا ہے۔ شاعری میں ایسے پیکر بھی ہوتے ہیں جو اپنی تاریخ رکھتے ہیں اور جب شعری تجربے میں استعمال ہوتے ہیں تو قاری کے ذہن میں ان پیکروں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور اکثر ایک تسلسل میں ان کی معنویت واضح ہوتی جاتی ہے اور ایسے الفاظ ایک شخص کے ذہن میں جن پیکروں کے تئیں بیداری پیدا کریں، ایسے الفاظ ایک شخص کے ذہن میں جن پیکروں کو متحرک کرتے ہیں وہ دوسرے شخص کے ذہن میں اجاگر ہوتے پیکروں سے مختلف ہوتے ہیں۔ شاعری اپنے لفظوں اور پیکروں سے مختلف لوگوں کو مختلف احساس اور جذبے کے تعلق سے پیکروں کا احساس دیتی ہے۔ اظہار کے حسن اور موضوع اور ہیئت کی وحدت کے جمال کے پیش نظر ہندوستانی علماء کی نظر مندرجہ ذیل باتوں پر بھی رہی ہے، ہر نکتہ توجہ طلب ہے:

- اظہار میں موضوع کا آہنگ شامل رہتا ہے لفظ، رنگ، لکیر اور حرکت وغیرہ میں آوازوں کی حرکتیں بھی ہوتی ہیں۔ آہنگ کے ارتعاشات کو فنکار محسوس کرتا ہے، جانے کتنی آوازوں کو سنتا ہے اور مختلف آوازوں کو اپنے تجربوں سے ہم آہنگ کر کے پیش کرتا ہے۔
- جب ارتعاشات کا سلسلہ جاری ہوتا ہے تو ان سے فنکار کے تجربوں کی معنویت بھی ابھرتی ہے۔ آواز اور آہنگ بھی معنی بن جاتے ہیں۔
- فنکار کا ذہن تخلیقی عمل میں آفاقی کائناتی آہنگ سے رشتہ قائم کر لیتا ہے اور اس کی وجہ سے اظہار کے ہر حسن کو ایک آہنگ ملتا ہے اور یہ آہنگ صرف آہنگ نہیں ہوتا مفہوم بھی ہوتا ہے لہٰذا لفظ، رنگ، لکیر، حرکت اور آواز کا شعور بھی غیر معمولی ہوتا ہے۔
- دھونی (Dhvani) موضوع کے تعلق سے آفاقی کائناتی آہنگ کے شعور سے پیدا شدہ ارتعاشات کی آخری صورت ہے لہٰذا اس شعور کے مطالعہ کے لیے معنی خیز جمالیاتی اصطلاح ہے۔
- تخلیق کی اظہاری صورت کے کنایے خود مفاہیم بن جاتے ہیں۔
- اعلیٰ اور اچھی تنقید اظہار کے حسن کے مطالعے میں کلاسیکی آہنگ کے ساتھ روایتی پیکروں اور روایتی معنویت، اشارتی انداز علامتی طرز فکر اور موجود جمالیاتی استعاروں اور تشبیہوں کے مفاہیم کی جہتوں کا مطالعہ پیش کرتی ہے۔
- اظہار کے حسن میں موضوع (وستو) ذہنی کیفیت (بھو) ڈکشن (النکار) اور رس وغیرہ کو ایک وحدت کی صورت دیکھنا چاہیے۔

ہندوستان کے علمائے جمالیات نے شبد کے جن گنوں کا ذکر کیا ہے صرف انہیں پیش نظر رکھا جائے تو اظہار کے حسن پر ان کی گہری نظر کا بخوبی اندازہ ہو جائے گا اور تجربہ اور ڈکشن کے باطنی رشتوں کی پہچان ہو جائے گی۔

شبد معنی کی کثرت (شلیش) بھی ہے اور وجدانی اور حسی تجربوں کی برکت (پرساد) بھی، جلال (اوج) بھی ہے اور جمال (مادھریہ) بھی۔ شبد کی ایک خوبی نرمی اور نزاکت (سکمارتا) ہے تو دوسری خوبی روشنی اور تابناکی (کانت) ہے۔ شبد استعارہ بھی ہے اور علامت بھی مفاہیم کا اظہار (ارتھ

ویکت) بھی ہے اور ارتکاز (سادھی) بھی، مادھریہ (جمال) اور اوج (جلال) کے گن حیات و کائنات کے تمام تجربوں کو کھینچ لیتے ہیں۔

اظہار کے حسن کے معاملے میں ہندوستانی آچاریوں کی نظر فطرت کے حسن و جمال، ان کی وحدت اور وحدت کے آہنگ کے ساتھ فطرت کے تضادات پر بھی رہی ہے۔ تخلیقی فنکار جہاں فطرت کے حسن و جمال اور ان کی وحدت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے وہاں ان کے تضادات کو بھی اپنے اظہار بیان سے دور کرتا ہے جہاں حسن کی کمی ہوتی ہے وہاں اس کی تکمیل کر دیتا ہے فطرت کی خوبصورت علامتوں کو زیادہ پرکشش، دلفریب اور دل افروز بنا دیتا ہے جب تک وہ اپنے تجربوں کی علامتوں اور استعاروں کے حسن کے ساتھ پیش نہیں کرے گا کامیابی حاصل نہیں ہوگی۔

لفظ، حرکت، رنگ، لکیر اور آہنگ وغیرہ حسیات کے نقوش (Patterns) سے رشتہ رکھتے ہیں ان کی وجہ سے حسی کیفیتیں عکس پذیر ہوتی ہیں اور جمالیاتی صورتیں اختیار کرتی ہیں۔ ہندوستانی علماء نے اسے پری نام النکار (Parinama Alankar) کے تئیں فنکار کی بیداری سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح حسن اور حیرت کے حسن سے جو خواب جنم لیتے ہیں ان کا رشتہ بھی حسیات کے حسی نقوش سے ہے دیکھے ہوئے اور محسوس حسن کے پیکر تخلیقی عمل میں نئی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ آچاریوں کا خیال ہے کہ فنکار جب تک اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے ساتھ وبھاون النکار (Vibhavana Alankar) کے تئیں بیدار نہیں ہوتا یہ جلوہ نہیں بن سکتے۔ موجود فنی تخلیقات کے پیش نظر آچاریوں نے اظہار کی مختلف صورتوں کے مختلف نام دیے ہیں، ان سے بلاشبہ اظہار کے حسن کی جہتوں اور پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات کے پیش نظر یہ کہنا مناسب ہوگا کہ اظہار کے حسن کا معاملہ یہ ہے کہ فنکار اس کائنات میں اپنی ایک طلسمی کائنات خلق کرتا ہے۔ کائنات کی جن سچائیوں کا اسے شعور حاصل ہوتا ہے ان سچائیوں کی جمالیاتی تصویریں خلق کرتا ہے۔ چونکہ کائنات کسی نہ کسی سطح پر دوسروں کا بھی تجربہ ہے اس لیے ان تصویروں سے دوسروں کو بھی جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ اپنی دنیا خلق کرنے کی صلاحیتیں یوں تو سب میں ہوتی ہیں اسے طلسمی بنانے اور حسن کی صورت دینے کے لیے جس پراسرار تخلیقی عمل سے گزرنا پڑتا ہے وہ کام صرف تخلیقی فنکار ہی کر سکتا ہے، اس عمل ہی میں طلسم کے پیش نظر صورتوں کی تخلیق ہوتی رہی ہے۔ علاحدہ کسی موضوع پر کوئی صورت لگائی نہیں جاتی، رنگوں اور آوازوں کی حسیات کو بیدار اور متحرک رکھنے کا عمل چونکہ تخلیقی عمل میں شامل ہوتا ہے اس لیے اظہار کی صورتوں میں رنگوں اور آوازوں کا عمل ابتداء سے آخر تک جاری رہتا ہے۔

اظہار کا حسن جو موضوع اور تجربے کے حسن کا جلوہ ہوتا ہے رس عطا کرتا رہتا ہے۔ رس اور آنند دونوں اظہار کے حسن سے وابستہ ہیں!

کـــــتـــــابــــیـــــات

1.Murray, John,

__Indian Sculpture and Paintings.

2.Archer, W.G;

__Indian Paintings (London 1956)

3.Mehta, NC.

__Studies in Indian Paintings (Bombay)

4.Goets, H.

__Paintings, Ajanta ,Marg, No 2 1956.

5.Philip, S. Rawson.

__Indian Paintings (London and Newyork 1961)

6.Archer, G:

__Indian Maniatures (London 1958)

7.Khandalavala, Karl J,

__The Develoment of style in Indian Paintings,(Mac millan 1974)

8.Kramnrisch, stella,

__A Survey of Painting in the Deccan

9.Devi, Rakmani

__ Indian Dance: The Background.

10 Coomaraswami, Anand

__ The Dance of shiva.

11.Banerjee, Projesh,

__Dance of India (1956)

12. Clemal, E

__Elements of Indain Music.

13. Popley, Rev.

__The Music of India.

14. Jones, Sir William

__Music and Musical Modes of the Hindus.

15. Gongoly, O.C.

__Raga and Ragani.

16. Raghawan, V DR:

__Music in Ancient Litirature.

17. Ranade, G. H.

__Hindustani Music -An outline of its physics and Aesthetics.(1951)

18. Ranade, Ashok DA.

__Hindustani Music 1993.

19. Gangoly, D.C

__Non Aryan Contribution of Aryan Music.

20. Parveen, Ahmad Najma

__Hindustani Music: A Study of its Development in 17th, 18th, Centuries 1984.

21. Deva, Chaitanya B.

__An Introduction to Indian Music (1981)

22. Danielou, A:

__Northern Indian Music 2 Vols. (London 1954)

23. Prajnananda, Swami,

__A Historical study of Indain Music (Calcutta 1965)

24. Sambamoorthy, P.,

__History of Indian Music (1960)

25. Sankaran, A.

__Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit. (1973)

26. De, S. K

__ History of Sanskrit Literature.

27.(a) DE, S.K:

__History of Sanskrit Poeties

27.(b) Keith, AB

__ Classical Sanskrit Literatures.

28. Keith A B

__ Sanskrit Drama

29. Kane, P.V.

__History of Sansskrit Poeties

31. Kane P.V.

__History of Alnkar a Literature.

32. Pandey, K.C.

__Comparative Aethetion Vol I.

33. Raghavan, V

__The Number of Rasas and some concepts of Alankara Sastra.

34. Sankaran, A

__Some theories and concepts of Rasa and Dhvani.

35. Winternitz, K.

__History of Indian Literature Vol. I & II.

36. Warder, A. K.

__Indian Kavya Literature Vols:I, II, III, IV, V, and VI 1989,

37. Winternitz, Maurice.

__A History of Indian Literature Vol. I, II, and III 1996.

38. Keith, Berriedale. A

__A History of Sanskrit Literature (London 1953)

39. Mukerjee, Satkari

__Buddhist Philosophy of Universal Flux.

40. Sogen, Yamakarin.

__System of Buddhist thought.

41. Elliot.

__Hinduism and Buddhism (Vol I)

42. Davids, Rhys:

__Buddist Psychology

43. Foucher.

__The Begining of Buddhist Art.

44. Thomas, E. J.

__Histroy of Buddhist Thought.

45. Davids, Rhys:

__History of Indian Buddhism.

46. Monier, William

__Indian Epic Poetry.

47. Pusalker, A. D.

__Studies in Epic and Puranas (1955)

48. Achari, Rajagopal, C

__Ramayan (1937)

49. Achari, Rajagopl C.

__Mahabharata (1955)

50. Mukerji Radhakamal,

__ The Culture and Art of India.

51. Shashri, B. L.

__Natyashastra (Hindi)

52. Das, A. Chandra

__Rigveda.

53. Gupta, Das

__Foundation of Indian Art (1956)

54. Marshall

__Mohanjodaro and the Indus Civilization (Vol. I)

55. Benerji, R.D

__ Prehistoric Ancient and Hindu India.

56. Wheeler, Mortimer.

__The Indus Civilization.

57. Nagender, DR.

__Rasasiddhanta (Hindi)

58. Bhanudatta

__Rasataragini (Hindi)

59. Kane, N.P. V. Dr.

__An Intorduction to Sahitya Darpan.

60. Macdonnel. A.

__Vedic Mythology.

61. Berghigeo, A

__The Rigveda.

62. Frazer, R. W.

__Indian Thought

63. Gopi Krishna.

__Kundalni - the Secret of Yoga (1978)

64. Gopi Krishna.

__Kundalni

65. Gopi Krishna.

__The Awakening of Kundalni.

66. Radha Krishnan, Dr.

__History of Indian Philosphy (Vols. 1&2)

67.Gupta, Das

__History of Indian Philosphy

68. Radha Krishnan, Dr

__An Idealist Viewe of life.

69. Shankaran. Dr
__Rasa and Dwani.
70. Patnaik, Priyadarshni
__Rasa in Aestheties.(1997)
71. Anandvar Dhana,
__Dhvanya loka,
(Translation by K. Krishnamorthy the1982)
72. Anandvar Dhana
__Dhvanyaloka, (ed. & tr. by K. Krishnanamurthy)
73. Great. Epics of India : Purana(1).
(1) The Shiva Purana
(2) The Skanda Purana
(3) The Bhavishya Purana
(4) The Bramanda Purana.
(5) The Vayu Purana
(6) The Agni Purana
(7) The Markandeya Purana
(8) The Padma Purana
(9) The Vishnu Purana
(10) The Brahma Purana
(11) The Narada Purana
(12) The Bhagavata Purana
(13) The Vamana Purana
(14) The Kurma Purana
(15) The Mastya Purana
(16) Garuda Purana
(17) The Varaha Purana
(18) The Linga Purana

(19) The Brahmavaivatra Purana

Edited by Dipavali Debroy and Bibek Debroy (1995)

(74) Ward, W

__History, Literature and Mythology of the Hindous. Vol: I, II, III, & IV,.(1996)

(75) The Jataka

__Vol. I, II, III, IV, V & VI

Edited by E. B. Cowell (1990)